

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Laura Bobůrková

*Křesťanský motiv s abstrahující tendencí v sakrálním prostoru po roce 1945*

*The Christian motif with abstraction tendency in sacral area after 1945*

Praha 2009

vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala bez cizího přispění a pouze za použití uvedených pramenů a literatury.

V Praze, dne ..... 2009

Laura Bobůrková

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorským svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Za konzultaci a pomoc děkuji profesoru Vojtěchu Lahodovi, malíři Václavu Sokolovi a Mgr. Ivu Binderovi, který mi také laskavě poskytl svou fotodokumentaci. Dále děkuji za konzultaci Ing. Pavlovi Mackovi a profesoru Tomášovi Halíkovi. Za poskytnuté rozhovory a obrazové a textové materiály děkuji umělcům Jaroslavu Šerých, Petru Veselému, Milivoji Husákovi a Ludvíku Kolkovi. Za povolení k fotografování děkuji Biskupství v Brně. Za pomoc s překladem resumé a anotace děkuji Pavlíně Zálesákové. Za technickou pomoc děkuji všem svým přátelům a osobním asistentům, bez nichž bych svou diplomovou práci nikdy nedokončila.



## **Anotace**

Diplomová práce „Křesťanský motiv s abstrahující tendencí v sakrálním prostoru po roce 1945“ sleduje malířské dílo tohoto tématu na pozadí uměleckého portréty Mikuláše Medka, Ludvíka Kolka, Jaroslava Šerých, Milivoje Husáka a Petra Veselého. Sakrální dílo je dáno do kontextu s křesťanskou tvorbou, která se nenachází v sakrálním prostranství.

Úvodní kapitola „Umění a teologie“ pojednává o vztahu novodobého křesťanského obrazu a teologie. Umělecko-teologická rozprava nelze oddělit od historického náhledu a problematiky, které jsou úzce spjaté s otázkou: Za jakého předpokladu a jakou výtvarnou formou zobrazit Boží obraz?

## **Annotation**

The thesis called “Christian motif with abstraction tendency in sacral area after 1945” deals with paintings related to this topic on the background of artistic profiles of the following artist: Mikuláš Medek, Ludvík Koleček, Jaroslav Šerých, Milivoj Husák and Petr Veselý. The sacral work is being put into context with Christian art which can be found in sacral environment.

The introduction titled “Art and theology” is about the relationship between the modern Christian painting and theology. The artistic-theological discussion cannot be separated from historical outlook or problems, which are closely connected with a question: Under what conditions and by the use of which artistic technique should we depict the likeness of God?

## Obsah

<b>ÚVOD.....</b>	<b>6</b>
<b>1. UMĚNÍ A TEOLOGIE.....</b>	<b>9</b>
<b>2. MIKULÁŠ MEDEK .....</b>	<b>18</b>
<b>3. LUDVÍK KOLEK.....</b>	<b>34</b>
<b>4. JAROSLAV ŠERÝCH.....</b>	<b>43</b>
<b>5. MILIVOJ HUSÁK.....</b>	<b>54</b>
<b>6. PETR VESELÝ.....</b>	<b>64</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>72</b>
<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>76</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ .....</b>	<b>77</b>
<b>APENDIX .....</b>	<b>87</b>
Historie k cyklu Svatá Zdislava od Jaroslava Šerých .....	87
<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....</b>	<b>95</b>
<b>SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH .....</b>	<b>184</b>

## Úvod

Umělci druhé poloviny 20. století nám v dějinách umění představili nebývalé umělecké kreace, jak znázornit či vyjádřit křesťanský motiv Starého a Nového zákona, popřípadě světce a mučedníky, aniž by se zřekli nároků a požadavků, které na ně právem klade moderní historie umění a společnost.

Zásadní místo v sakrálním prostoru zaujalo dílo Mikuláše Medka v 60. a 70. letech. Byl s Ludvíkem Kolkem první, kdo dokázal vyjádřit křesťanský motiv nezatíženě na figurální tradici. Medkovy nezaměnitelné výtvarné kompozice vyzařují nepřebornou duchovní substanci zhmotněnou do materie preparovaných obrazů, kde zároveň spolehlivě vystihl sílu symbolů. Jeho ikonografie symbolů ukázala nové umělecké variace.

Kolkova abstrahující figura se zaobírá dvěma polohami: expresivní a lyrickou poetičností. Z obou uměleckých poloh je čitelná inspirace kubistické proporčnosti. Na konci 60. let se Kolk orientuje na abstraktní motiv, který nemá v Čechách žádné předcházející vazby. Originalita jeho ikonografie se nachází v osobní vizi, do které promítá vztah člověka a vesmíru.

Postava Jaroslava Šerých jako jedna z mála naplnila důsledně kritéria s abstrahující tendencí. Šerých transformoval informel do nového osobního uměleckého stylu. Klíčová díla určená do chrámů vytvořil v 80. letech.

Milivoj Husák udělal ve své tvorbě velký zlom v 90. letech, kdy přešel z realismu k abstrakci, ale v sakrálním prostoru figurativní malbu neopustil, jen ji fyzicky oprostil, a tím ji posunul do spirituální hodnoty, která mu umožnila nové výtvarné způsoby, jak znázornit křesťanské motivy. U Milivoje Husáka je radikální rozdíl mezi sakrálním křesťanským obrazem a křesťanským obrazem určeným pro soukromý účel, ve kterém se intenzivněji projevuje autorský styl.

Petr Veselý se začal věnovat křesťanskému tématu více až v druhé

polovině 90. let, přičemž první církevní zakázku dostal až po roce 2000. Jeho redukovaný obraz vychází z reality a symbolů. Figura Petra Veselého stojí na místě, kde probíhá rovnocenná symbióza toho, co postavu odhaluje a zároveň pohlcuje.

Kromě Mikuláše Medka, Ludvíka Kolka, Jaroslava Šerých, Milivoje Husáka a Petra Veselého se intenzivněji věnovali křesťanskému námětu i další výrazní tvůrci, které lze zařadit do dvou skupin.

K té první patří umělci, jimž se podařilo prosadit svá díla do sakrálního prostoru: Roman Brichcín (olej „Návrat marnotratného syna“ 1988, Růženecký kostel, České Budějovice), Ludmila Jandová („Křížová cesta“ 1990, katedrální kostel sv. Ducha, Hradec Králové), Jan Jemelka (soubor deseti vitrážových oken 1989, kostel sv. Barbory, Kozlovice), Josef Jírů („Křížová cesta“ 1996, zámecká kaple sv. Vavřince, Malá Skála), Jan Kramařík („Křížová cesta“ 1983, kostel sv. Prokopa, Praha–Braník), Jan Kratochvíl (oltářní obraz „Křesťanských mučedníků a dějin církve“, čtyři malovaná okna, „Křížová cesta“ 1990, Hrubčice), Miroslav Rada (obraz „Ježíš Kristus včera i dnes, tentýž i na věky“ 1973-1980, sborová místnost církve čbr. ev., Praha–Vršovice), Karel Rechlík („Křížová cesta“ 1987, instalace v areálu kláštera cisterciáček Porta coeli, Předklášteří u Tišnova), Pavel Šlegl a Petr Štěpán („Andělé“ 1987, mozaika na průčelí poutního kostela Panny Marie, Hluboké Mašůvky), Jarmila Totušková („Křížová cesta“ 1967, filiální kostel sv. Filipa a Jakuba, Lelekovice u Brna), Vladimír Vašíček („Křížová cesta“ 1987, farní kostel Navštívení Panny Marie, Mistřín).<sup>1</sup>

Do druhé skupiny můžeme zařadit umělce s tvorbou křesťanských motivů, ale v sakrálním prostoru je bohužel nenalézáme: Mikoláš Akman, Václav Boštík, Radek Brož, František Dvořák, Jiří David, Miloš Jaroš, Jana Jemelková, Ivan Kříž, Aleš Lamr, Jiří Medílek, Miroslav Moucha, Jiří Nečas, Ladislav Novák, Jaroslav Róna, Miloš Saxl, Václav Sokol, Jiří

---

1 Roman Brichcín, Josef Jírů a Jan Kramařík vytvořili pouze jedno dílo pro chrámový prostor. Ostatní umělci se na tomto poli realizovali vícekrát.

Sozanský, Jiří Šindler, Václav Vaculovič, Josef Žáček.<sup>2</sup>

Většina těchto umělců se ve své tvorbě více či méně pohybuje na pomezí symbolu a abstraktní tendence. Když však chtějí, aby se jejich dílo dostalo do sakrálního prostoru, jsou nuceni udělat kompromis mezi svým tvůrčím přesvědčením, které jde po stejné linii jako umění profánní, a mezi názorem duchovních představených (obce věřících). Pro církevní hodnostáře je těžké odpoutat se od tradice, figurální malby. Například malíř Pavel Šlegl má v křesťanském motivu expresivně abstraktní projev, avšak jeho „Křížová cesta“ z roku 2000 v kostele Matky Terezy na Jižním Městě v Praze obsahuje pouze prvky ovlivněné jeho abstraktní polohou.

Česká výtvarná scéna disponuje bravurním křesťanským abstrahujícím uměním, patří sem například „Via crucis“ 1971 od Ivana Kříže, „Pět ran Kristových“ 1988 od Ludmily Jandové nebo tvorba Josefa Žáčka, ale jejich díla nemají v současné době šanci být součástí liturgického prostoru. Výjimku zde představuje vitrážová tvorba, ve které se mohli prosadit i umělci, jejichž díla se vizuálním schématem jednoznačně neslučují s teologickými představami a ideály, například Jan Jemelka. Do sakrálního prostoru se dostanou moderní díla jen skrze vitrážové projekty, protože jsou nezbytnou součástí architektury. Česká, ale i evropská duchovní správa se potýká s problémem, kdy sakrální architektura splňuje pokrokové požadavky své doby, avšak její vnitřní výzdoba nikoliv.

---

2 Ivo BINDER/Karel RECHLÍK: Znak a svědectví. Katalog výstavy Muzea hl. m. Prahy, 14. 2.–28. 4. 1991, Petrov 1991.  
Miroslava HLAVÁČKOVÁ/Jan ROYT/Ladislav TICHÝ/Mojmír TICHÝ: Novozákonní motivy v českém umění 20. století. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 9. 10.–1. 12. 1996, Roudnice nad Labem 1996.  
Dominik DUKA/Miroslava HLAVÁČKOVÁ/Moshe YEGA: Starozákonní motivy v českém umění dvacátého století. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 30. 8.–5.11.1995, Galerie umění v Karlových Varech 23.11.1995–14.1.1996, Roudnice nad Labem 1995, nepag.

# 1. Umění a teologie

Teoložka Inken Mädlar ve své knize *Kirche und bildende Kunst der Moderne* řeší důležité postoje, vztahy moderního umění a náboženství (církve). Zabývá se uměním v kontextu s teologií, filosofií a sémantikou.

Zlom přišel podle Inken Mädlar kolem roku 1800, kdy nastal exodus téměř všech umělců, kteří psali dějiny umění, a jejich díla se ztratila z církevního kontextu.<sup>3</sup> V tomto období se začíná ztrácet moderní umění ze sakrálního prostoru. V dějinách umění nastalo rozvolnění tradičních výtvarných forem a kánonů, což postupně vedlo k rozchodu s ikonografickou tradicí a k nárokům umění na autonomii. Dříve přímá jednoznačná kodifikace obrazových znaků a jejich význam ve vztahu k sakrálnímu prostoru měly homilitickou funkci, což vytvořilo jakousi paralelní symbiózu s kázáním.<sup>4</sup> Mädlar se domnívá, že pro zachování homilitické funkce je nutná ikonografie a systematika. Jednoznačné přiřazení obrazového symbolu a významu. V tom vidí napětí, rozepří u moderního umění, které kodifikaci pouze tuší.<sup>5</sup>

Stylistické požadavky, teologické předpisy a lpění na tradici vyústilo v „církevní umění“ 19. století, ale nebylo to umění tvůrců podílejících se na vývoji dějin umění. Jejich díla nelze označit za umělecky hodnotná.<sup>6</sup> Pod tlakem lpění na ikonografických a teologických tradicích se Děčínský oltář od Kaspara Davida Fridricha, původně vytvořený pro kapli, dostal do ložnice Děčínského zámku, tím byl veřejný kult znepřístupněn. Posléze se přesunul do muzea, kde ale ze své podstaty vyčnívá. Pro teoložku Mädlar je Fridrichův oltář exemplárním příkladem, kde končí díla určená pro chrám. Zároveň je také prvním dílem nového pojetí náboženského

---

3 Inken MÄDLER: *Kirche und bildende Kunst der Moderne: Ein an F.D.E. Schleiermacher orientierter Beitrag zur theologischen Urteilsbildung*, Tübingen 1997, [http://books.google.de/books?id=YpPfnOyklywC&dq=Kirche+und+bildende+Kunst+der+M+oderne:+Ein+an+Fde+Schleiermacher+orientierter+Beitrag+zur+%E2%80%A6&printsec=frontcover&source=bl&ots=pQVngZAwz4&sig=zXouEF8wMoWhzVZs64z7KTcZD6M&hl=cs&ei=8LLZSee1M4OH\\_Qais\\_3bDQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1](http://books.google.de/books?id=YpPfnOyklywC&dq=Kirche+und+bildende+Kunst+der+M+oderne:+Ein+an+Fde+Schleiermacher+orientierter+Beitrag+zur+%E2%80%A6&printsec=frontcover&source=bl&ots=pQVngZAwz4&sig=zXouEF8wMoWhzVZs64z7KTcZD6M&hl=cs&ei=8LLZSee1M4OH_Qais_3bDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1), vyhledáno únor-květen 2009, 12.

4 Ibidem 7.

5 Ibidem 9.

6 Ibidem 12.

umění na počátku moderny.<sup>7</sup>

„Seit jener zeitenwende um 1800 ist das Museum die jüngere Schwester der Kathedrale gewesen, und es scheint Heutzutage einen weiteren Höhenpunkt in dieser Funktion zu erleben.“<sup>8</sup> (Od doby zlomu kolem roku 1800 se muzeum stalo mladší sestrou katedrály a v této funkci, zdá se, dnes dosáhlo dalšího vrcholu.)

Své tvrzení demonstruje na příkladě, kdy jedna místnost v Muzeu architektury ve Frankfurtu byla navržena na míru pro dílo Bena Willikense představující jakousi abstraktní parafrázi Leonardovy Poslední večeře. Mädler se na základě reálných faktů ptá, jestli na konci 20. století nedochází k naplnění Goetheho pojmu Kunst-Religion – náboženství umění. Mädler se táže, zda to neznamená novou epochu nábožensky motivovaného uctívání obrazů, které v minulosti několikrát vyvolalo vlnu ikonoklasmu, kritiky.<sup>9</sup>

Inken Mädler se zabývá problematikou, je-li možné zviditelnit neviditelného,<sup>10</sup> a přitom poukazuje na paradoxy v historii týkající se obrazu Boha. „Ikonografické textury“ (obraz) nikdy nemohou být tak abstraktní jako jazyk. Na rozdíl od lingvistiky výtvarné umění vždy užívá podobnost, znak odkazující na znázorněnou realitu. To platí i pro tzv. abstraktní umění.<sup>11</sup> Ani lingvistickému znaku Boha, ani obrazu Boha nelze přiřadit viditelný znak z hmotného světa.<sup>12</sup>

To může být jedním z vysvětlení vzniku paralely mezi uměním prvotních křesťanů a abstraktním uměním. V současném umění se objevuje tendence oprostít se od reálného znázornění Boha, Krista, proto

---

7 Ibidem 21.

8 Ibidem 33.

9 Ibidem 34.

10 Kant vystihuje paradox moderního umění a znázornění neznázornitelného a dovolává se pojmu emergence ve smyslu vytváření nových kvalit. Umění je autonomní systém, ve kterém se etablují pojmy: znázornění a vtělení neznázornitelného a nutnost originality. Moderní umění si zakládá na originalitě. Hlavní prioritou moderního umění je permanentně dokazovat nemožné. A právě nemožné znázornění je jedním z jeho predestinací.

In: Winfried MENNINGHAUS: Lärm und Schwigen–Religion, moderne Kunst und das Zeitalter des Computers, in Merkur, L, 6, 1996, 469–479, 471.

11 MÄDLER 1997 (pozn. 3) 72.

12 Ibidem.

se umělci navracejí k symbolům. Jsou si vědomi boží nedostižnosti. Vzniká vlastně paralela s ikonoklasmem, ale už se nejedná o to, dostat teologické doktríně: nezobrazíš Boha. Je v umění možné znázornit božskou podstatu Krista, který tvoří jednotu s Otcem? Moderní umění chce proniknout do metafyzického jádra a přiblížit se k samotné podstatě duchovna, proto volí abstrakci, kterou se vzdaluje od materie konkrétních věcí. Umělec už předem spoléhá na evokující smysly a racionální vybavení diváka. Náboženský obraz se dostává do pozice, kdy už není prostředkem ilustračním, ale meditačním.

Inken Mädler rozebírá postoje ikonoklasmu a ikonodulství, přitom poukazuje na paradoxy obou argumentů. Ikonoklasti uznávali obrazy úzké skupiny: buď vytvořené sv. Lukášem, nebo veraikon považovaný tradicí za přímý otisk Kristovy tváře. Ostatní obrazy zamítli z důvodu zobrazení lidské podstaty Krista. Jediné legitimní smyslové uchopení zobrazení Krista bylo možné v eucharistické formě, ale Mädler zastává názor, že se nejedná o podobnost, ale o analogii.<sup>13</sup> Teoložka Mädler současně upozorňuje, že snahy ikonodulů legitimovat obraz jako znak (Veraikon) nebo symbol nevystihuje problematiku.<sup>14</sup> Formální stránka ve výsledku nemá výpovědní hodnotu, protože je libovolná. Mädler odkazuje na jazyk, který je podle ní adekvátnějším prostředkem v procesu signifikace. Ikonodulové zdůrazňovali nutnost pohlédnout za obraz na předobraz.<sup>15</sup> Snažili se propojit obraz s předobrazem. To poukazuje na problematičnost propojení viditelného s neviditelným.<sup>16</sup> Jan z Damašku se domníval, že název vytvoří jednotu mezi obrazem a jeho předobrazem, proto ikonodulové obrazy nadepisovali.<sup>17</sup> Verbální text určuje sémantickou identifikaci vizuální textury. Dochází ke kodifikaci vztahů

---

<sup>13</sup> Ibidem 78.

<sup>14</sup> Ibidem 80.

<sup>15</sup> Autorka uvádí v souvislosti s pojmem předobraz Jana Chrysostoma, který nahlíží na svět jako na obraz, soustavu jednotlivých oblastí bytí, vše je obrazem něčeho předcházejícího. Jediný Bůh je bez předlohy, ale už v samé podstatě Boha je obsažen princip zobrazení. Syn je obrazem Otce. I ideje příštích věcí uvnitř Božství jsou obrazy, stvořené věci jsou také obrazy. Podobenství v Písmu jsou smyšlené obrazy.  
In: Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem 81.

<sup>17</sup> Ibidem.



mezi ikonickým znakem a znázorněným referentem nezávisle na jeho reálné existenci. Ve výsledku připouští dvě různé podoby, které lze označit stejně. Jednoznačnost obrazu se nachází v sémantickém smyslu a tím se vlastně popírá podstata obrazu. Mädlér říká, že argument nelze brát do důsledku, protože by to nahrávalo odpůrcům obrazu. Slepý bod vidí ve společném východisku a píše: *„Zweifel an der Identität des Bildthemas mussten ausgeschlossen sein. Wenn die individuelle Identität schon nicht durch die Bildgestalt restlos zu sichern war, dann gewiss durch eine Inschrift.“* (Pochybnosti o identitě námětu obrazu musely být vyloučeny. Jestliže individuální identita nemohla být jednoznačně zaručena prostřednictvím podoby obrazu, potom ale jistě pomocí nápisu.)<sup>18</sup>

Mädlér vidí přínos ikonoklastů v tom, že vyzdvihli problematičnost obrazu z hlediska funkce odkazu. Dále zmiňuje, že se jednoznačnost nemůže, ani nedá zaručit, zvláště když to, na co se odkazuje, nemá v reálném světě podobu.<sup>19</sup> Současná doba ale nevyžaduje samotnou podobu, jako spíše proces vybavení si Boha. Zde si autorka klade otázku, jestli je vůbec nutné, aby proces vybavení si Boha byl zajištěn, vyvolán obrazem a ne třeba rituálem.<sup>20</sup>

Připustíme-li si tuto tezi do důsledku, zdá se, že to vyvrací potřebu obrazu v sakrálním prostoru. Ba naopak, otvírají se zde velké možnosti pro abstraktní umění.

Teoložka se ve své knize „Kirche und Bildende Kunst der Moderne“ zabývá vztahem umění a náboženství. Odvolává se na Schleiermacherovy definice. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher označoval náboženství a umění jedním termínem – „darstellendes Handeln“ (znázorňující jednání).<sup>21</sup> Bohoslužba a výtvarné umění představují znázorňující jednání. Schleiermacher to srovnává s pojmem „mimesis“: náboženské drama versus dramatické znázornění. Při

---

18 Ibidem 82.

19 Ibidem 72.

20 Ibidem 83.

21 Ibidem 159.

vymizení náboženství a umění vychází z pojmu kult. Náboženský kult je existenčně nezjevitelný bez umění. Kult umění bez náboženství ztrácí významovou podstatu. Z toho vychází vztahová rovnice: náboženství je látka a umění jí poskytuje formu.<sup>22</sup>

Schleiermacher byl přesvědčen, že náboženství nutně potřebuje umění, aby se mohlo přenést z individuálního do kolektivního podvědomí.<sup>23</sup> Proto by mělo být přirozenou součástí bohoslužby. Schleiermacher řadí kult do oblasti umění. Staví na stejnou rovinu teorii kultu a nauku o náboženském umění, která by měla určovat, jak má vypadat umělecké dílo.<sup>24</sup> Schleiermacher se při hodnocení a vymezení rozdílu mezi náboženstvím a uměním soustředí na rétoriku a hudbu. Inken Mädler rozšiřuje Schleiermacherovo vymezení rozdílů mezi uměním a náboženstvím o výtvarné umění.<sup>25</sup>

Z teologického hlediska se při hodnocení vytrácí estetická hodnota a na její místo nastupuje „gefühl“ - cit, který odkazuje na křesťanskou etiku. Schleiermacher byl přesvědčen, že myšlenku, pojem, cit je možné dělit jen za pomoci znaků,<sup>26</sup> které zároveň určují styl.<sup>27</sup>

Žádná umělecká forma (hudba, tanec, rétorika, výtvarné umění) nemůže sama o sobě reprezentovat náboženský styl, ale každá má

---

22 Ibidem 159-160.

Klaus Hebers se snaží rozlišit pojmy „Spiritualita“ a „Zbožnost“, polemizuje, rozebírá, jestli se jedná o pojmy příznačné pro hromadnou zbožnost nebo pro individuální prožitek, přístup. I přes mnohé úsilí v dějinách tyto pojmy vymežit (např. jezuita Josef Sudbrack interpretuje spiritualitu jako „osobní přivlastnění si poselství Kristova vykoupení u každého jednotlivého křesťana“) je těžké jasně pojmy definovat. Dokonce i německý slovník *Praktisches Lexikon der Spiritualität* z roku 1988 se jednoznačné definici ústředního pojmu vyhýbá.

In: Klaus HEBERS/Robert PLÖTZ, Einführung: Spiritualität des Pilgers im christlichen Westen. in: Spiritualität des Pilgers, Tübingen 1993, 7-24, 7-8.

[http://books.google.com/books?hl=cs&lr=&id=Himw2AjTeY8C&oi=fnd&pg=PA7&dq=spiritualitat+kunst&ots=\\_E1O2G7urw&sig=INGka4jDiUWRGe6-e8Ed3q4vrN0](http://books.google.com/books?hl=cs&lr=&id=Himw2AjTeY8C&oi=fnd&pg=PA7&dq=spiritualitat+kunst&ots=_E1O2G7urw&sig=INGka4jDiUWRGe6-e8Ed3q4vrN0), vyhledáno 10. 2. 2009.

24 MÄDLER 1997 (pozn. 3) 183.

25 Ibidem 184.

26 Schleiermacher dělí znak na index, ikonu a symbol. Index je důsledek označené věci. Ikona figuruje na základě společné podobnosti se znázorňovanou věcí. Symbol je přiřazení znaku na základě konvence. Malířství a sochařství využívá indexy a ikony. Symbol je platný pro jazyk.

MÄDLER 1997 (pozn. 3) 187.

27 Ibidem 186.

k tomu stejné předpoklady.<sup>28</sup> Schleiermacher nezkoumá ani dílo jako znak, ani na co se tento znak vztahuje, ale jde mu o proces utváření představy (interpretace).<sup>29</sup> Dle Schleiermachera není náboženské umění jen prostředek, ale i výraz citu. Je třeba zkoumat přímo tento cit. Rozděluje cit na „vysoké – jednota“, k ní přiřazuje náboženské umění, a na „nízké – mnohost“, sem zahrnuje uvolněnější společenské umění uspokojující širší vrstvy zájemců.<sup>30</sup>

Mädler nevidí rozpor mezi Schleiermacherovým výrokem a křesťanskou morálkou. Píše, že tyto dva city nelze reálně rozdělit, protože mezi nimi existuje závislost: úbytek jednoho – růst druhého, a to i přesto, že nízký cit není schopen vůbec vyvinout umění.

Teoložka neopomenula Thomase Lenerta, který se domníval, že náboženský styl je nemožný bez specifického religiózního citového obsahu (gefühlshalt). Jedná se o nejvyšší jednotu ve smyslu podílu na nejvyšší formě subjektivního podvědomí.<sup>31</sup>

Schleiermacherovy pojmy jedno (das eine) a všechno (alles) se vztahují na situaci umělce tvořícího v náboženském vytržení. Nahlíží nekonečno a musí ho znázornit pomocí konečných veličin. Náboženský styl vzniká v okamžiku umělcova vytržení. Ve chvíli, kdy umělec nahlíží nekonečno. Jedná se o nadmyslový prožitek, který není vázán na jednotlivou věc, ale při kterém umělec vnímá „jedno a všechno“ jako jednotu ve smyslu nejvyšší jednoty.<sup>32</sup>

Problematikou Božího obrazu a jeho pravosti se zabýval i přední filosof a teolog Romano Guardini ve svých úvahách „O podstatě uměleckého díla“ ve stati „Obraz kultový a obraz náboženský“ z roku 1937. Guardini nehledal přínosy a rozpory o pravosti a nepravosti Božího

---

28 Ibidem 188.

29 Ibidem 189.

30 Ibidem 191.

31 Ibidem 192.

32 Mädler 1997 (pozn. 3) 201 Srovnej: Religiöser Stil in der Kunst ist demnach Darstellung der Jenigen Religiösen Affektionen, die sich am „Unendlichen“ im Sinne des „einen und allem“ als ihrem gegenstand entzündet haben und dementsprechend nicht am „Genuss“ endlicher, verenzeeter grössen ausgerichtet sind, sondern diese in ihrer Totalität als eins und darin als einheit thematisieren.

obrazu jako Ingen Mädlar, ale jednoznačně vymezil obraz jako představu či jako předobraz – ikonu. Je si přitom vědom, že jeho názor je subjektivní, proto píše rozpravu v korespondenční fikci.

Guardini dělí obraz na kultový a zbožný. V kultovém obraze se zpřítomňuje sama autorita Boha.<sup>33</sup> Nese v sobě objektivní bytí, vládu Boha.<sup>34</sup> Jeho význam zasahuje a překračuje do dogmatu. Vychází z představení, z výkladu nauky. Neutváří se z prožitku jako obraz zbožný<sup>35</sup>, nýbrž je tu vtělena sama skutečnost,<sup>36</sup> není v něm žádná historie ani psychologie,<sup>37</sup> což je velkým protikladem zbožnému obrazu, který je vytvořen z vnitřního prožitku jednotlivce, společnosti a doby na základě skutečnosti. Před náboženským obrazem stojí člověk proti člověku a jejich vnímání uplatňuje estetické nároky, proto lze dle Guardiniho přiřadit ke zbožnému obrazu lépe pojem „umělecké dílo“, protože nepotlačuje osobu umělce.<sup>38</sup>

Vztah, diskuze umění a teologie probíhá nejen na veřejnosti a na univerzitní půdě, ale má i své oficiální usnesení, prohlášení a dokumenty. Jednou z nejzásadnějších událostí v historii pro vztah umění a teologie ve druhé polovině 20. století byl II. vatikánský koncil.

II. vatikánský koncil (1962 – 1965) shledal sakrální umění za vrchol v oblasti umělecké tvorby a přiřadil ho k nejvznešenějším činnostem lidského ducha, protože svou podstatou ukazuje na nekonečnou Boží krásu. Umělecké dílo vytvořené pro Boží chválu a slávu přispívá k většímu prozření lidské mysli ve vztahu k Bohu.<sup>39</sup> II. vatikánský koncil deklaruje svobodu umění. Ta se vyznačuje tím, že nepreferuje jeden konkrétní sloh a připouští proměnlivost tvůrčího stylu každé formy.

Církev si je vědoma umělecké různorodosti vycházející z národně

---

33 Romano GUARDINI: O podstatě uměleckého díla, Praha 2009, 55.

34 Ibidem 52.

35 Ibidem 55.

36 Ibidem 54.

37 Ibidem 53.

38 Ibidem 54.

39 Dokumenty II. vatikánského koncilu, Konstituce o posvátné liturgii, kapitola 7, Sakrální a liturgické vybavení, Praha 1995, 167.

společenských kultur a podmínek jednotlivých zemí a světadílů.<sup>40</sup>

Mimořádný hodnotový a účelový parametr se klade na krásu a důstojnost z důvodu ozdobné funkce vzhledem na bohoslužby, přitom se zdůrazňuje a odlišuje „ušlechtilá krása“ od „pouhé nádhery“.

II. vatikánský koncil požaduje dílo, které není v rozporu s vírou, mravy či křesťanskou zbožností. Církev se distancuje od uměleckého díla s faktory: znetvořená podoba neumělostí, prostředností a nepravdivostí z důvodu negativního působení na náboženské citění. Umělecké dílo se má aktivně podílet na liturgii, proto je důležité dbát na jeho vhodné umístění v chrámovém prostoru.<sup>41</sup>

Papež Jan Pavel II. v dokumentu ze dne 4. dubna 1999 „List umělcům“ užívá při oslovení slov „...*Vy umělci, geniální tvůrci krásy...*“<sup>42</sup> Papež konstatuje, že umělec je obdarován krásou a uměleckou inspirací. Svým talentem je povolán do služby krásy. Papež poukazuje na neodlučitelnou podstatu krásy a dobra. Ohlíží se do minulosti řeckých filozofů a odvolává se na jejich pojem „kalokagathía“ - „krása – dobro“, proklamující neoddělitelnost krásy od dobra. Cituje Platóna: „*Moc Dobra se uchýlila do přirozenosti Krásy.*“<sup>43</sup>

Jan Pavel II. definuje pojem krásy slovy „*krása je znamením tajemství a připomínkou transcedence.*“<sup>44</sup> Dále píše, že v umělecké tvorbě se uskutečňuje činný úkon předávání transcendentní moudrosti Božího tvůrce lidskému tvůrci. Umění hledá krásu, přesahuje hranice všednosti a svým charakterem, povahou odkazuje na tajemství, proto církev potřebuje umění, aby mohla předávat poselství Kristovo, „svět ducha“, „svět neviditelného“, „svět Boha“. Jan Pavel II. v duchu II. vatikánského koncilu píše, že sakrální dílo má „*v sobě nějakým způsobem odrážet nekonečnou krásu Boha a nasměrovat k němu mysl*

---

40 Ibidem 167.

41 Ibidem 168.

42 Jan Pavel II.: List papeže Jana Pavla II.-definitivní verze s korekturami ze Skripta, Vatikán, 4.4.1999, 1.

43 Ibidem 3.

Filebos, 65 A, Platón: Filebos, Praha 1994, 90.

44 Jan Pavel II. (pozn. 42) 15.

*lidí.*<sup>45</sup> Umělci a jejich díla se přímo podílejí na lepším poznávání Boha. S ohledem na edukativní význam umění se papež Jan Pavel II. opírá o názor P. Marie Dominika Chenu. Ten si je vědom neúplnosti díla teologického bez patřičných vazeb na literární a výtvarné dílo.<sup>46</sup>

Současný papež Benedikt XVI. ve své knize *Gespräch mit Vittorio Messori* (Řeč s vítězným spisovatelem) z roku 1985 píše o hudbě a křesťanském umění a zdůrazňuje, že křesťanství je prokazatelné skrze velikost světců a velikost umění.<sup>47</sup>

---

45 Ibidem 11.

46 Ibidem 11-12.

La teologia nel XII secolo, Milano 1992, 9.

47 BENEDETTI Sandro: Sakrální prostor po II. vatikánském koncilu, in: *Dialog Evropa XXI*, IV, 3, 1993, 2 – 7, 2.

## 2. Mikuláš Medek

Dílo Mikuláše Medka (1926–1974) se dostalo poprvé do sakrálního prostoru na počátku 60. let. Šedesátá léta byla velkým zlomem jak pro Medka, který začíná svoji novou výtvarnou techniku „preparování obrazu“ (první preparovaná plátna vznikla už na přelomu roku 1959-1960),<sup>48</sup> tak pro celou výtvarnou scénu.<sup>49</sup> Byla to doba českého informelu neboli strukturální malby.

Informel představuje dominantní uměleckou vlnu poválečných let. První etapa se vymezuje lety 1953–1963, i když její předobrazy nalézáme již v tvorbě 30. let, například u Toyen a v jejím obraze „Stisk ruky“**[1]** z roku 1934, celá dramatická výjevu krystalizuje až na samém povrchu plochy zcela otevřenou a svobodnou formou. Právě strukturální malba otevřela umělecké formě v polovině 50. let pole neomezených možností bez ohledu na konkrétnost nebo abstrakci, aniž by v sobě umělci zapřeli hodnotu individuálního výtvarného rukopisu. Už olejová malba Josefa Istlera „Květen 1945“**[2]** z roku 1945 se dá rovnocenně přirovnat k francouzské lyrické abstrakci.<sup>50</sup> Není divu, že se Istler s Medkem a Piesenem zařadili k nejvýraznějším osobnostem informelu 60. let (z umělců starší generace).

Dvě klíčové výstavy lze považovat za jistý manifest pro českou

---

48 Eva KOSÁKOVÁ–MEDKOVÁ/Antonín HARTMANN: Data k životopisu Mikuláše Medka, in: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum 25.4.–18.8.2002, koncepce výstavy a katalogu Antonín Hartmann, Praha 2002, 198.

49 Prvního výtvarného studia se Medkovi dostalo v roce 1942 u profesora Karla Müllera na státní grafické škole v Praze, obor kreslení a užitá grafika. Po ukončení středoškolského studia roku 1945 byl přijat na Akademii výtvarných umění do ateliéru prof. Karla Mináře a prof. Vlastimila Rady. Po roce však přichází na Vysokou školu umělecko-průmyslovou k prof. Františku Muzikovi a v následujícím roce 1947 přechází do ateliéru prof. Františka Tichého. Vysokoškolské vzdělání nedokončil. In: Antonín HARTMANN/Bohumír MRÁZ: Vlastní životopis, in: Antonín HARTMANN/Bohumír MRÁZ: Vlastní životopis, Antonín HARTMANN / Bohumír MRÁZ (ed.) Mikuláš Medek Texty, Praha 1995, 310–311. Bohumil Mráz v Medkově monografii z r. 1970 píše, že Medek neprošel roku 1949 politickými prověrkami. In: Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek, Praha 1970, 11. Životopisné údaje převzaty tamtéž. Ibidem 13.

HARTMANN 2002 (pozn. 48) 195.

50 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 30.

informelovou malbu.<sup>51</sup> Jiří Valenta uspořádal roku 1960 ještě s Janem Koblasou, Čestmírem Janoškem, Zdeňkem Beranem, Antonínem Tomalíkem, Alešem Veselým a Antonínem Malekem neoficiální výstavu s názvem Konfrontace ve svém ateliéru v Praze na Palmovce. Na jejich výzvu se výstavy zúčastnil i Vladimír Boudník. Jeho dílo ostatní velmi oslovilo svojí výjimečností a autentičností. Jan Koblasa vyzval Mikuláše Medka, ale ten účast odmítl.<sup>52</sup> Volný názorový proud umělců se opětovně navrácí k existenciální problematice s expresivním podtextem, ale ve výpovědi nefigurální malby. Příznačný byl i název výstavy „Konfrontace“, zaštitěný slovy „Tady jsme“.<sup>53</sup> Byla to konfrontace, vědomá distance opozice od socialistického realismu.

Druhá výstava „Konfrontace II“ se uskutečnila ve stejném roce 30. října v žižkovském ateliéru Aleše Veselého. Objevila se zde nová jména: Zbyšek Sion, Václav Křížek a fotografové Jiří Putta a Karel Kuklík.<sup>54</sup> Na Konfrontaci se dostalo hned několik odlišných ztvárnění. Už se nejednalo jenom o citlivou vazbu k výtvarným prostředkům, ale také o snahu integrovat do tvůrčího středu nové materiály: plechy, dráty, použité dřevo, starý textil, provazy, v kombinaci s umělými syntetickými barvami, a tak tím více upřednostnit expresivní syrovost.<sup>55</sup> Z výstavy o rok později spontánně vzešla skupina Konfrontace, kde se sešli Jan Koblasa, Aleš Veselý, Jiří Valenta, Čestmír Janoušek, Vladimír Boudník a Mikuláš Medek, který poskytl i prostorové zázemí ve svém ateliéru.<sup>56</sup>

---

51 Tuto skutečnost poprvé vyzdvihl František Šmejkal. In: František ŠMEJKAL: Konfrontace–1960. in: Český informel. Katalog výstavy v Galerii Václava Špály a na Staroměstské radnici, únor – březen 1991, Galerie hl.města Prahy 1991, 246. Později také Mahulena Nešlehová.

In: Mahulena NEŠLEHOVÁ 1997 (pozn. 50) 59.

52 NEŠLEHOVÁ 1997 (pozn. 50) 47.

53 Ibidem 47.

54 Ibidem 48.

55 František ŠMEJKAL: Konfrontace–1960, (Tvář č. 2., 1964, ) in: NEŠLEHOVÁ 1997 (pozn. 50) 56-58.

56 Už v druhé polovině 50. let se utvořila neformální seskupení, výrazná byla skupina Šmidrů. Sdružili se zde jak výtvarníci, žáci akademie, Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Jaroslav Vozniak, tak absolventi akademie muzických umění Jan Klusák, Jan Bedřich, Richard Komorous a literáti Jiřina Topolová, Jiří Kuběna, Václav Havel. První výstava byla uspořádána až v roce 1965 v Ostrově nad Ohří, objevily se zde nové polohy figury vycházející z pop-artu.

In: František ŠMEJKAL (ed.): České imaginativní umění, Praha 1996, 403.



František Šmejkal označil českou výtvarnou scénu na přelomu 50. a 60. let za „progresivní proud“.<sup>57</sup> Mahulena Nešlehová v této souvislosti poukazuje na prosazení a účast československé expozice na světové výstavě v Bruselu roku 1958, a to i přes násilnou politickou izolaci vůči západnímu bloku.<sup>58</sup>

Už v druhé polovině 50. let se Medkova tvorba stává dominantou na domácí scéně. V 60. letech vstupuje Medek do svého čtvrtého tvůrčího období, které se vyznačuje intenzivně abstrahujícími prvky, přičemž se Medek nikdy úplně nevzdává reality. Jeho výtvar je střetnutím dvou světů - subjektivního a objektivního, vnitřního vědomí vyjádřeného Medkovými slovy „vnitřní model“.<sup>59</sup> Pro Medka byla důležitá až druhá fáze reality. Až to, co v nás realita zanechá, a následně, co vytvoříme jako „otisk“ reálna, to je důležité.

Medek se ostře distancuje od popisnosti předmětů ve výtvarném umění. Jemu jde především o organickou složku uvnitř obrazu a nelze to přirovnat k odrazu (k zrcadlení) ani k svědectví. Medek to nazývá autentickou poezií.<sup>60</sup> To je tvůrčí materiál mezi námi a skutečností. Optické sdělení bylo pro Medka sekundární. Podstatu viděl v energické síle působící vně, proto základní kompoziční výstavba obrazu stojí na dvou hlavních osnách, na dynamičnosti a expresivnosti, které Medek považoval za jediné a jedinečné hodnoty obrazu.<sup>61</sup> Dynamičnost je přirozená součást obrazu, přičemž funkce barvy a tvaru jsou rovnocenné, jak k sobě navzájem, tak vzhledem k obrazovému prostoru a ději. Na Medkův obraz lze nahlížet jako na aktivní objekt, kde kontinuálně probíhají určité procesy a vztahy, které se nikdy neustálí do finálního stavu. Jedná se o proces perforace, prostoupení materie, přitom se využívá vzájemných i protikladných vlastností odlišných látek – barvy a emailu. Do procesu vstoupil třetí činitel, a tím je samotná technologie. Mezi Medkův záměr a hotové dílo se postavila přirozená reakce

---

57 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Slovo úvodem, in: Český informel 1991 (pozn. 51) 9.

58 Idem: Podoba českého informelu, in: Ibidem 11-31, 22.

59 Ibidem 88.

60 Antonín HARTMANN/Bohumír MRÁZ, 1995, (pozn. 49) 208.

61 Kristinin svět in Antonín HARTMANN/Bohumír MRÁZ, 1995, (pozn. 49), 102-109, 108.

materie.<sup>62</sup> Organické přírodní jevy jsou zesíleny silným osobitým výtvarným projevem. Medek využívá výrazného kontrastu rytí a hladkosti, vrstev barvy a vyzývajícího tvaru, vycházejícího z reálného tvarosloví. Malířská materie ztělesňuje u Medka mnohdy „živou tkáň“.<sup>63</sup> Barvu vnímal v symbolistické rovině jako „živou hmotu“,<sup>64</sup> a neplatí to jen pro obrazy z let 1960 – 1961 nebo obraz „Utrpení 16 000 čtverečních centimetrů“ [3] z roku 1962, do kterých vložil skutečné utrpení a násilí tím, že nožem, nehty, prsty ryl. Bolest v obraze násilně spočívá a vyzařuje.<sup>65</sup> Medkovo dílo je absorpční plocha, do které autor vkládá své psychicko-fyzické senzitivní prožitky.<sup>66</sup> Medek to definoval slovy: „*Obraz je předmětná zpráva o psychické události.*“<sup>67</sup> Dále píše: „*Statický otisk události zpředměťuje dynamiku této události autentičtěji nežli strnulé zobrazení její části (události).*“<sup>68</sup> „*Otisk předpokládá jak intensitu a naléhavost události, tak přítomnost hmoty a překonání odporu této hmoty, která otisk přijímá.*“<sup>69</sup>

Medek vytvořil vlastní teorii a metodu „otisku“ probíhající v rovině duševní kreace, která nabývá nové intenzivnější skutečnosti, existenci, která se stává prostřednictvím malby hlubším poselstvím. Hmota je na Medkově obraze podřízena jeho vůli. I když celková plocha obrazu vykazuje vibrační desku, obsahující cit a senzibilitu, kterou před diváka předkládá jako tělesný otisk-malbu. Medek se velmi soustředil na vnitřní, citový obsah a na vnější výraznou konkrétní formu. Úryvek z katalogu jeho první rozsáhlé výstavy v Teplicích roku 1963, kde Medek vystavoval společně s J. Koblasou, dokládá, že jeho tvorba dosáhla vrcholu a dovršila své svébytné bytí.

Medkovy preparované obrazy nejsou pouhou ukázkou zralého

---

62 MRÁZ 1970 (pozn. 49) 42.

63 Alexej KUSÁK: Rozhovory s Mikulášem Medkem 1966-1968, in: HARTMANN/MRÁZ (ed) 1995 (pozn. 49) 268.

64 Ibidem.

65 Ibidem.

66 Mikuláš MEDEK: Text pro katalog výstavy M. Medka a J. Koblasy v r. 1963 v Teplicích, in: HARTMANN/MRÁZ (ed) 1995 (pozn. 49) 235.

67 Ibidem 236.

68 Ibidem 235.

69 Ibidem.

uměleckého výtvarného umu, ale jedná se i o ucelený systém, který je podložen i teoretickou rozpravou, ze které vyplývá, že Medkovo dílo se nachází v rovnováze mezi autorovou racionalitou a citovými smysly. I přes četné projevy niterných postojů však každou fázi své práce pečlivě rozmýšlí. Impulsivní nahodilost je u Medka minimální, i když experimentální objevování je nepopíratelné.

Medkovo dílo nabývá na tvůrčí i obsahové intenzitě, umělec už neusiluje jen o malbu jako takovou, ale ponořuje se do hloubky hmoty, struktury, tudíž jde o celou výstavbu obrazu, kde pro existenční nezbytnost je zapotřebí každé vrstvy. Medek přirovnává výstavbu obrazu, plochy ke stavbě gotického chrámu.<sup>70</sup> Medek preparováním stírá hranici mezi řemeslnou přípravou a výtvarným talentem.

V roce teplické výstavy vytvořil Medek první zakázku pro sakrální prostor oltářní obraz „Kříž“ [4] určený pro kostel v Jedovnici na Moravě. Barokní farní kostel v Jedovnici zasvěcený sv. Petru a Pavlu byl vystavěn v letech 1783–1785. Kostel byl poškozen při požáru v roce 1822, proto byla provedena rekonstrukce a s ní byl postaven pseudogotický oltář. V roce 1962 bylo zapotřebí nahradit pseudogotický oltář, proto se páter František Vavříčka obrátil na Dr. Miloše Stehlíka, vedoucího památkového ústavu v Brně. Dr. Stehlík se obrátil na Jiřího Paukrtu, který doporučil a následně vyzval Jana Koblasu, aby se podílel na úpravách presbytáře a stavbě nového oltáře.<sup>71</sup> Koblasa vytvořil také šest cínových svícňů (1965), z nichž čtyři byly umístěny přímo na menze. Dále svůj sochařský um předvedl při tvorbě asambláže, která rámuje Medkův obraz.

Na asambláži jsou znázorněny symboly vztahující se k lidskému životu Ježíše Krista, převážně ke scénám narození a ukřižování. Postavy dvanácti apoštolů jsou zastoupeny jejich atributy, které rovněž ukazují na jejich pozemské utrpení. Koblasa zvolil jednoduché provedení evokující

---

70 Alexej KUSÁK, Hovoří: Mikuláš Medek, 39 let, malíř in: HARTMANN/MRÁZ (ed) 1995 (pozn. 49), 259-271, 264.

71 Antonín HARTMANN: Jedovnice–Kotvrdovice–Senetářov, in: HARTMANN 2002 (pozn. 48), 173.

Ludmila VACHTOVÁ: Jedovnice, Domov, č. 4, 1967, 20 – 23, 20 – 21.

rané křesťanské umění. Prostorovou dynamičnost asambláže soustředil do hustě rytmizující kompozice, která tvoří s Medkovým křížem harmonický celek. O mimořádné umělecké tesařské dovednosti vypovídá Koblasův jedovnický svatostánek. Leptaná skla vyplňující okna v kněžišti vyšla z návrhu Josefa Istlera. V původní koncepci byl prostor presbytáře a hlavní lodi přepažen dvoudílným dřevěným kruhovým zábradlím, jehož autorem je Karel Nepraš.<sup>72</sup>

Při zadávání oltářního obrazu byl Medkovi umožněn libovolný výběr motivu. Medek zvolil nejprostší a nejčastěji zobrazovaný křesťanský znak - kříž jako nejvěrnější symbol Boží oběti a zároveň Boží slávy. Medek využívá silného kontrastu, jednoduchý geometrický prvek, jímž je kříž v kontrastu monumentálního provedení. Jeho magické fluidum vložil dovnitř, studený tón modré barvy a v něm velmi jemné struktury, vrypy, perforace s dekorativním efektem a citlivou modelací. Vystouplý čtverec v protínajícím se bodě kříže sceluje obě břevna, do středu čtverce je vepsán žlutooranžový kruh. Mírně se rozšiřující ramena kříže připomínají tepané kříže ze železa nebo ze stříbra vykládané jemnými plíšky. Strukturovaná malba svým precizním vypracováním může navozovat dojem i strukturu mramorového kamene. To odpovídá i záměru Medka vytvořit podobu ostatkového kříže, symbol klenotu, šperku, který sloužil k oslavě Boží. Medek si byl při vytváření i výkladu jedovnického obrazu vědom filosofické a křesťanské symboliky. Oběť, kterou kříž symbolizuje, vložil do zlatého kruhu, který představuje hostii, a zároveň neopomenul filosofický význam kruhu jako symbolu dokonalého lidského poznání. Červené pozadí znázorňuje pozemskou sféru, lidský život, bolest a utrpení. Medek v této souvislosti zmiňuje kromě lidského života také veškerou tmou a žár. Světelným kontrastem vyvolaným prosvětleným modrým křížem umístěným do prostoru tmavě červeného pozadí chtěl Medek zachytit vítězství světla nad temnotou, která se nachází v lidském horizontu, jenž Medek spojoval s životní cestou. Celý oslavný tajemný

---

72 Před Medkovým obrazem zdobil oltář obraz sv. Petra a Pavla, dílo E. Pirchana malíře vídeňského původu. Neprašovo zábradlí se dnes nachází na varhanní kruchtě. In: HARTMANN 2002 (pozn. 48) 173.

děj a hluboký obrazový význam zdůrazňuje malbou tenké zlaté lišty jako rámu, aby ještě více umocnil a ukázal dokonalost vyjádřenou zlatou barvou.<sup>73</sup>

Bohumil Mráz v souvislosti s teorií a metodou „statického otisku událostí“<sup>74</sup> rozvádí myšlenku, že lze brát struktury, perforace, jizvy, vrypy jako stopy po Kristově těle, přesně tak, jak to malovali malíři od středověku ve scénách „vztyčení kříže“, „ukřižování“ nebo v námětu „snímání z kříže“. Dále píše, že strukturální výplň kříže můžeme dávat do kontextu s byzantskou tradicí, kde bylo běžné vykládat kříže a jiné liturgické předměty malými plíšky zlata nebo do nich vkládat různě velké části drahokamů.<sup>75</sup> V souvislosti s byzantskou kulturou dále zmiňuje, že Medek svým postojem k materii přijímá kult krásy k hmotě a projevuje zvláštní cit pro monumentálnost prostoru, typický projev východní církve.<sup>76</sup>

Nebylo to poprvé, kdy se Medek ve své tvorbě zabýval motivem kříže. Už o rok dříve, než vznikla jeho skicová studie k jedovnickému obrazu z roku 1962, má dokončené dva cykly křížů „Kříž železa I–III“ [5] a „Maso kříže I–IV“ [6].<sup>77</sup> B. Mráz poukázal na to, že jeden z obrazů z těchto cyklů „Kříž železa I“ je variantou skicové studie k oltářnímu obrazu jedovnickému.<sup>78</sup>

Významným rokem pro domácí výtvarnou scénu v šedesátých letech byl rok 1964, kdy byla pod názvem „výstava D“ uspořádána dosud nejrozsáhlejší výstava české nefigurální malby. Výstava nebyla programově ohraničena, proto se projevila individuální hodnota moderního umění. Pro Medka to byla první větší výstava v Praze, kde předvedl vývojové etapy svého díla. Kromě Medka zde vystavovalo ještě jedenáct dalších umělců např. Boudník, Istler, Piesen, Veselý, Koblasa.

---

73 Výklad k oltářnímu obrazu v Jedovnici, 23. X. 1963.

In: Mikuláš MEDEK, in: HARTMANN/MRÁZ 1995 (pozn. 49) 242.

74 Ibidem 235.

75 MRÁZ 1970 (pozn. 49) 70.

76 Ibidem 57.

77 Stejný názor zastávají Mráz i Hartmann.

In: Ibidem 49; In: HARTMANN 2002 (pozn. 48) 170.

78 MRÁZ 1970 (pozn. 49) 49.

František Šmejkal konstatoval, že se tvůrci snažili prezentovat novou formu „nezkonvencionalizovaných“ znaků a symbolů, vložit do nich hlubší poselství a svědectví s určitým reflexem tajemství, které by vybízelo k nejednoznačné interpretaci a poznání.<sup>79</sup>

Výraznou skupinou informelu je malba, jejíž podstata se nachází v texturálním charakteru, přičemž se rozprostírá na celou plochu plátna se zřetelnou tendencí k plošnosti. Je zde kladen důraz na pevnou rovnováhu mezi formou a barvou. Za tvárností stojí umělcova racionalita a barevná skladba se opírá o citové vjemy a smysly. Vzájemně se prolínají abstrakce s imaginací. Do texturální podskupiny českého informelu se na přední místa řadí kromě Mikuláše Medka, Josefa Istlera a Roberta Piesena také Jiří Valenta, Zdeněk Beran a částečně i Jan Koblasa.

Společným rysem Medkovy a Istlerovy tvorby je experimentální element, na jehož základě vyvstává bohatá různorodost tvarů oživená dynamickým uspořádáním. Istler více než Medek rytmizuje jednotlivé části tvaru v prostoru. Kořeny tohoto tvůrčího počínání nás přivádí až k psychickému automatizmu, který oba umělci přijali za svůj zároveň se surrealismem. Jan Kříž použil pro Istlerovo dílo termín „imaginární abstrakce.“<sup>80</sup> Jasným představitelem mohou být obrazy z roku 1962, např. „Obraz“ [7]. Označení imaginární abstrakce se dá užít i pro dílo Mikuláše Medka. Za tajemnou rouškou imaginace je jak u Medka, tak i u Istlera rovný podíl konstrukce a zároveň energického náboje [rozum versus cit]. Medek se na rozdíl od Istlera zabývá v malbě existenciálními pocity.<sup>81</sup> Jestliže Medek bere malbu jako hmotu, do které lze vepsat zprávu trvalých procesů, Piesenovo dílo nabízí další procesní transcendentní hodnotu. Piesen zaujal postoj k obrazu jako k spirituálnímu objektu. Jeho obraz není vymezený, je trvale otevřený stejně jako Medkův, ale není stopou, otiskem události, nýbrž samotným místem, kde probíhá mystická

---

79 František ŠMEJKAL: Výstava, in: Český informel 1991 (pozn. 51) 238 - 239. (paraf.)  
Bohumír MRÁZ: Výstava, in: ibidem 236 - 273.

80 Jan KŘÍŽ: K malířskému a grafickému dílu Josefa Istlera, Výtvarné umění XVIII, 1968, 3, 99-109, 103.

81 NEŠLEHOVÁ 1997 (pozn. 50), 98.

síla, kterou se chce Piesen dobrat k jednotě, prapůvodnímu bytí.<sup>82</sup> Proto je Piesenova textura vytvořená z amorfních tvarů. Piesenovo dílo má meditační povahu. V těchto dimenzích lze chápat jeho cyklus „Gehinnom“ [8] vznikající v průběhu šedesátých let.

Koblasova strukturální malba se také soustředí na texturální stránku projevu v křehcích nuancích, obsahujících transcendentální hodnotu pohybující se na horizontální ose času, proto jeho malířské struktury vyzařují duch baroka, středověku i prehistorických mýtů „Finis terrae č.1“ [9] z roku 1965.<sup>83</sup> Stejně tak jako Medek, Istler, Piesen i Koblasa využívají světla k vnitřnímu prosvětlení barevné hmoty skrze texturované vrstvy. Světlo přebírá funkci nehmotného magicko-duchovního prostředku.<sup>84</sup>

Bohumír Mráz shledal, že při tvorbě strukturální malby začal Medek vkládat do barvy spirituální význam.<sup>85</sup> Medek považoval modrou a červenou barvu za absolutní, protože kromě černé a bílé neexistují samy o sobě, a přirovnával je ke kovu. Modrá představuje železo a stříbro. Červená symbolizuje zlato. O ostatních barvách hovoří jako o „sloučeninách.“ Výjimečné postavení má zlatá (v praxi žlutooranžová), která zastupuje boží slávu (zelenou barvu nepovažoval vůbec za barvu a přiznává se, že s ní maluje v krizových situacích).<sup>86</sup> Osobní přesvědčení o spirituálním obsahu a symbolice barvy nám Medek dokládá nejen při tvorbě oltářního obrazu pro jedovnický chrám, ale i v následujících zakázkách pro sakrální prostor.

Druhým sakrálním obrazem Mikuláše Medka je opět „Oltářní obraz“ [10], tentokrát pro kapli v Kotvrdovicích zasvěcené Božskému srdci Páně. Profánní stavba byla postavena roku 1943 a na konci šedesátých let byla architektem Ivanem Noskem přestavbou přetvořena na chrámový prostor. Ideová koncepce výzdoby vychází z návrhu pátera Josefa Miky, který

---

82 Ibidem 107.

83 Mahulena Nešlehová: Podoba českého informelu, in: Český informel 1991 (pozn. 51) 24.

84 Idem 1997 (pozn. 50) 107.

85 MRÁZ 1970 (pozn. 49) 42.

86 Bohuslav BLAŽEK: Velmi volný rozhovor s Mikulášem Medkem, in: HARTMANN/MRÁZ 1995 (pozn. 49) 274-275.

žádal Medka, aby vytvořil pro hlavní oltář<sup>87</sup> kaple mariánské téma, ale později raději zvolil téma shodující se se zasvěcením Kotvrdovické kaple.<sup>88</sup>

Při vytváření kotvrdovického oltáře Medek přirozeně propojuje křesťanskou tradici a symboliku se svým výtvarným autentickým projevem a myšlením. Výchozím bodem pro celou kompozici byl triptych. Ústředním motivem je trnová koruna vytvořená jemnou perforací. Trnový kruh přirovnává Medek k vězení, utrpení. Trnový kruh obepínající červenou plastickou kouli symbolizuje samotné srdce Ježíšovo a zároveň vytváří neoddělitelnou přitažlivost „síly lásky.“ Volí metaforu magnetu, proto je plastická koule obklopena čtyřmi červenými plastickými čtverci tvořícími pomyslné magnetické pole. Toto dějství umístil Medek na zlaté pozadí, čímž se mu podařilo navodit prostorovou hloubku, nekonečnost a tajemno, které se pojí s vertikálními hodnotami. Motiv z horní části oltáře známe z Medkova obrazu „Magnetická květina“ [11] z roku 1971.

Horizontální část triptychu je rozdělena na tři díly, což vytváří dojem křídel, v nich jsou znázorněny nástroje a předměty vztahující se k pašijovým událostem. Stejně tak jako v roce 1963 se při vytváření kotvrdovického oltářního obrazu z roku 1970 Medek zabývá otázkou utrpení Boží oběti a zároveň Boží slávou. Oslava vítězství probíhá ve vertikální sféře a utrpení v horizontálním pásu. K vyjádření tohoto mystického aktu Medkovi posloužila barva. Boží oslavu vložil do jasně žluté, která zastupuje zlatou, Kristovu oběť vtělil do tmavě červené. Boží oslava a oběť - zlatá a červená barva se přirozeně mísí do oranžové a sestupuje jakoby do pozemské roviny, do dolní plochy triptychu. Tímto uměleckým projevem vyjádřil důležitou křesťanskou myšlenku, že v lidském životě není zřetelně odděleno, co je utrpení a co oslava.<sup>89</sup>

---

87 Oba oltářní obrazy v Jedovnicích a Kotvrdovicích si u Medka objednal páter František Vavříčka (1913-1995), farář a později i děkan v Jedovnicích. Na jeho impulz napsal Medek i oba výklady. Viz „Poznámky a úvahy o umění a vlastní práce (1960-1970). In: HARTMANN/MRÁZ 1995 (pozn. 49) 404-405.

88 HARTMANN 2002 (pozn. 48) 169-173.

89 „Výklad k oltářnímu obrazu v Kotvrdovicích“ in: HARTMANN/MRÁZ (ed) 1995 (pozn. 49), 254.



Pojem abstrakce v křesťanském motivu nelze u Medka vykládat pouze z vnějšku. Například červená koule představuje symbol nejvyšší dokonalosti, proto také znázorňuje Kristovo srdce, ale Medek vkládá do křesťanského motivu především metafyzickou abstrakci. Medek usiluje o zachycení, zobrazení abstrahujících vlastností, např. síly, neoddělitelné přitažlivosti, nekonečnosti, které mají vyjádřit hlavně boží charakteristiku. Tělesná a popisná podoba je nahrazena imaginárním pojetím, ale je vystavena z reálných předmětů.

Harmonická rovnováha ucelené kompozice kotvrdovického oltáře je ještě posílena mozaikou z mramoru, do které je Medkův obraz vsazen. Mozaika je dílem výtvarníka Antonína Klouda,<sup>90</sup> jenž se zabývá duchovní mozaikou profesionálně.<sup>91</sup>

„Křížová cesta“ z roku 1971 byla Medkova poslední souborná práce učiněná pro chrámový prostor, tentokrát pro nový kostel v Senetářově.<sup>92</sup> Nepřehlédnutelný vliv na Medkovu tvorbu měla nepochybně literatura, ze které se dá odvodit častý narativní potenciál.<sup>93</sup>

Inspirativním zdrojem při malbě křížové cesty v Senetářově mu byla kniha úvah a rozjímání od Romana Guardiniho<sup>94</sup> „Křížová cesta našeho

---

90 HARTMANN 2002 (pozn. 48) 173.

91 Umělec Antonín Klouda se vyučil sklenářem v Železném Brodě. Tam přešel, když v roce 1950 uzavřeli teologické učiliště v Českých Budějovicích. Začal se učit techniku mozaiky. V roce 1969 se v rámci studijního stipendia dostal do Řecka. K nejvýznamnějším dílům Antonína Kloudy se řadí mozaika „Zvěstování“ pro nazaretskou baziliku v Izraeli a mozaiková křížová cesta pro pražský kostel Panny Marie ve Strašnicích.  
In: Renata FRYŠAROVÁ: Okno je do nebe, říká výtvarník Antonín Klouda, in: *Práce* LII, 1996, 55, 13.

92 Na architekturu se podílel v první etapě Jan Koblasa, který vyzval ke spolupráci i Jana Kaplického. Záměr se neuskutečnil vzhledem k politické situaci, která nastala v srpnu 1968.  
In: *Ibidem* 173.

93 Medek přiznává, že je mu literatura někdy svým způsobem o něco bližší než malování, avšak nenalezl pro ni „adekvátní formu“. Dana POSEKANÁ: Mezi dvěma injekcemi, in: HARTMANN/MRÁZ 1995 (pozn. 49) 282.

94 Guardiniho pohled na umění je na jedné frekvenci myšlení s Mikolášem Medkem. Guardini hájil autonomii umění. Poslední instance není v umělci, ale v samotném uměleckém díle. Autonomie umění vyžaduje od umělce odevzdání se zákonům formy imanentně v díle obsažených. Autonomie umění nepotřebuje umělcovu svévůli často proklamovanou, ba naopak dílo je opodstatněno vyžadovat na umělci pokoru. Autor umožňuje pouze dílu vstoupit na svět, posléze existuje samo za sebe. Romano Guardini vyznával „l'art pour l'art“. Estetické zákony formy považoval za umění z ohledu na epochy, ale i z respektu na individuální podobu každého díla. A to, co se v něm stává viditelným děje se skrze jeho formu. Jedinečnost každého skutečného uměleckého díla znamená dle Guardiniho, že se v něm ukáže nový aspekt formy, který jsme neznali v této

Pána a Spasitele“.<sup>95</sup> Proto ikonografický podklad Medkova díla úzce souvisí s literárním dílem tohoto italského autora.

Romano Guardini se v prvním listu zabývá odsouzením Krista. Jeho slova vyznívají jako kritický apel na soud a na celý soudní aparát. Zabývá se myšlenkou pravdy, práva a ospravedlnění křivdy a ostré výtky a zákazů. Medek vyobrazuje trnovou korunu jako symbol odsouzení. Na první pohled nás upoutá ohraňovaný kruh připomínající ostnatý drát. Měl Medek na mysli při malbě ostnatého kruhu tento svět se vši bolestí? Věznici, jako tomu bylo při první kompozici trnové koruny na oltářním obraze pro kapli v Kotvrdovicích?

V druhém zastavení se Guardini zamýšlí nad otázkou kříže a jeho přijetí. Medek namaloval černý kříž mlhavých kontur na červeném pozadí. Nedá se opomenout, že Medkův kříž na všech zastaveních má namalovaný nebo vrytý v bodě protnutí břevna kruh, obdobně jako v jedovnickém kříži. Není důvodu přikládat křížům pro křížovou cestu v Senetářově jiný význam a výklad než napsal ke kříži v Jedovnicích.

Třetím tématem je první pád Krista [12]. Proto Medek zachycuje ve struktuře odstíny pohybu kříže. Obrysová linka je rozpínavého charakteru, tím Medek dokázal nastínit pomyslný pohyb kříže a zároveň vyvolat značné napětí obrazu.

Čtvrtý obraz nás staví před scénu setkání Krista s Pannou Marií. Romano Guardini si kladl při meditaci otázku: „...*jaká byla její duše?*“, a odpovídá slovy: „*zcela silná, zcela jemná a hluboká, čistá láska.*“... „*Utrpení její proniklo až do nejhlubšího nitra.*“<sup>96</sup> Rozprostírá před nás Medek Mariino nitro, duši, do které proniklo utrpení? Nebo vidíme kus Mariina roucha potřísněného krví Kristovou?

Na pátém obraze je kříž podpíráný dvěma hroty. Představují postavy Krista a Šimona Cyrenského? Ano, bylo by to slučitelné s

---

podobě z žádného jiného díla.

In: Wieland SCHMIED: Über Spiritualität Religion und bildende Künste an der Wende zum 21. Jahrhundert. Viz Relecture: Wieland Schmied, Über Spiritualität. in: Kunst und Religion, 68, 4, 2005, 242-243, 242.

95 HARTMANN 2002 (pozn. 48) 173.

96 Romano GUARDINI: Křížová cesta našeho Pána a Spasitele, Roma 1970, 19.

Medkovým uměleckým projevem. Marie Klimešová (Judlová) píše, že Medek byl jedním z mála, který si uchoval kontinuální vazbu s figurální tradicí i v abstraktní malbě.<sup>97</sup> Musíme vzít na zřetel, že Medek usiloval především o senzitivní význam malby, a proto v souvislosti s Guardiniho textem je příhodné při pohledu na dva hroty citovat slova: „*Dvojnásob hořce cítí všechnu hrubost okolo sebe: dvojnásobně tíží kříž.*“<sup>98</sup>

Medek pojal roušku sv. Veroniky jako svědectví nadcházející Kristovy oslavy, proto je rouška zlatá. Obraz s rouškou je nejsvětlejším místem celého senetářovského díla. Přestože Medek usiluje o vystižení budoucí oslavy Krista, maluje částečné rysy Kristovy tváře neidealisticky, ba naopak linka je velmi realistická až naturalistická [13].

Druhý pád kříže řeší kompozičně velmi podobně jako u prvního obrazu, s tím rozdílem, že na sedmém zastavení má pevnější obrysovou čáru, konkrétnost. V obou případech zachycuje proces pádu kříže.

V devátém námětu „Ježíš Kristus padá potřetí pod křížem“ je už pohyb kříže ukončen.

Shluk lidských očí vynořující se ze strukturálního pozadí ztělesňuje zástup plačících žen[14].

Při námětu „Pánu Ježíšovi vzali šaty“ vychází Medek přímo z Janova evangelia: „*Ten šat byl beze švů od shora vcelku utkaný. Řekli si mezi sebou: 'Netrhejme jej, ale losujme o něj, čí bude!' To proto, aby se naplnilo Písmo: 'Rozdělili si mé šaty a o můj oděv metalí los.'*“<sup>99</sup> Jestliže Medek namaloval tři hrací kostky, dal do popředí z celé události okamžik samotného losu. Tím dosáhl vystižení dvou časových rozměrů: historický čas Nového zákona a naplnění času prorockého vycházejícího z historie Starého zákona.

Medkovi se podařilo výstižně vyjádřit brutální scénu přibíjení Krista na kříž, aniž by se přiblížil k popisným detailům z reality. Využil

---

97 Marie JUDLOVÁ: Magický realismus, in: Ohnisko znovuzrození Českého umění 1956–1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR a Městskou knihovnou v Praze, 28.7.–23.10.1994, Praha 1994, 88.

98 GUARDINI 1970 (pozn. 96) 21.

99 Janovo evangelium 19: 23-24 in ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST: Bible, Praha 1993 (Český ekumenický překlad), 110.

symbolistické roviny tím, že zobrazil tři hřeby v prvním plánu tak, aby dosáhl dojmu zarytých hřebů do dřeva.

I při ikonografickém rozboru dvanáctého obrazu, jehož obsahem je Kristovo umírání, smrt, je nutno zase vycházet z Medkova výkladu určeného pro jedovnický oltářní obraz. Jestliže červená barva okolo kříže představuje lidské utrpení, můžeme se v souladu s Medkovou teorií „statického otisku události“ domnívat,<sup>100</sup> že Medek do vyobrazení červeného kříže (do všech křížů) vtiskl křesťanskou tradici vykoupení lidstva Kristovou krví. Jestliže zlatý kruh ve středu kříže v Jedovnici symbolizuje nejvyšší poznání, hostii, pak černý kruh v Senetářově symbolizuje samotný akt umírání, smrt nejvyššího poznání, hostie, tudíž Krista. Tento hluboký význam je v následujícím obraze ještě dále dějově posunut [15].

Ani ve scéně „Kristovo tělo je sňato z kříže“ Medek neopomenul své symbolické hodnoty. Na posmrtném plátně se objevuje znovu v pravém dolním rohu černá díra – smrt, z nitra otvoru se vynořuje plastická červená koule, o které Medek hovoří ve svém výkladu ke Kotvrdovickému triptychu jako o srdci Kristově. V tomto výtvarném ztvárnění Medek ukazuje silné dějství vítězství Krista nad smrtí.

Na závěrečný motiv „Kladení Kristova těla do hrobu“ se nedá nahlížet bez kontextu předchozího obrazu. Medek zachytil fázi po pohybu vzestupu červené koule vzhůru. Medek de facto namaloval už jen „otisk“ samotné „události“, protože po červené kouli zbyla jen skvrna, „stopa“ v černém prostoru na zbytcích plátna. Předznamenává tímto vyjádřením už následné zmrtvýchvstání, vzkříšení? [16]

Medek ve spojení informelu, kterému dal velmi charismatický význam svým výjimečným svébytným projevem, s křesťanskou myšlenkou, otevřel nový prostor, jak vyjádřit, uchopit reálné náměty a skutečnost se silnou motivací, odkrýt, dobrat se podstaty, aniž by musel udělat ústupek, kompromis mezi křesťanskou tradicí a progresivním

---

100 Mikuláš MEDEK: Text pro katalog výstavy M. Medka a J. Koblas v r. 1963 v Teplicích, in: HARTMANN/MRÁZ 1995 (pozn. 49) 235.

uměleckohistorickým vývojem.

Nejen tvorba Mikuláše Medka, ale celé spektrum české informelní tvorby naplnilo slova manifestu „Jiné umění“(1952/3), u jehož zrodu stál Michel Tapie, důrazně v něm vymezuje novost ve smyslu „transcendence“, „totální extáze“, „magie“. Transcendence je dle Tapiea jediná pravá podoba skutečného reálna.<sup>101</sup> Transcendentní novum a harmonický soulad, který je specifickým znakem českého informelu,<sup>102</sup> je spojenou zákonitostí dát dílu finální ucelenou podobu. Síla barvy vědomě rozvinutá světlem, které zdůrazňuje hmotu, obraz, vede přirozeně k jednotě barvy a hmoty, což ve výsledku vyvstává v harmonický celek, i když forma ztrácí tvarovou funkci, ale stále si uchovává konstruktivnost a konceptuálnost. S tím nabývá nových dimenzí pojem krása.<sup>103</sup>

Strukturální malba se samovolně navrátila k pravidlům platným pro umění a scholastiku, ve svém důsledku došla vrcholu, neboť se umění dostalo za hranici neviditelného (nekonkrétního). Jak aktuální jsou slova Jacquese Maritaina, když píše: „Jisté záření jest skutečně podle všech starých podstatnou povahou krásy - to je záření duchovnosti.“<sup>104</sup> „Konečně a zvláště sama tato záře formy, která je podstatným základem krásy, má ale nekonečno různých způsobů, jimiž se na hmotě staví.“<sup>105</sup> Maritain se domnívá, že čím vytríbenější je kulturní růst člověka, tím má větší potřebu zduchovňovat zář formy pro své potěšení.<sup>106</sup> Scholastický pojem krásy a texturovaná malba mají shodného jmenovatele, rovnováha mezi hmotou a formou, element vycházející z tvůrčova intelektu a barva v doprovodu světla je pod vlivem smyslového tvůrčího potenciálu.<sup>107</sup>

Shodné fluidum, mystická síla středověkých tvůrců Mistra Theodorika a Mistra Třeboňského oltáře s křesťanským dílem Mikuláše

---

101 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Podoba českého informelu 1991 (pozn. 51), 11-31, 11.

102 Idem 1997 (pozn. 50) 134.

103 Mahulena Nešlehová dává do souvislosti tvorbu českého informelu a pojem krásy, jak ho chápala středověká scholastika. V této návaznosti zmiňuje literární dílo Jacquese Maritaina „Umění a scholastika“ (český překlad vyšel 1933).

In: Ibidem 116.

104 Jacques MARITAIN: Umění a krása, in: Umění a scholastika, Olomouc 1933, 28.

105 Ibidem 31.

106 Ibidem 29.

107 Ibidem 29–30.

Medka není náhodná. Tajemná přitažlivost vyvolaná melancholickou poetičností vyvstávající ze soudržnosti barevné skladby a světla je spojuje i přes velkou časovou a slohovou proluku. Svou duchovní silou a důsledně přesvědčivou uměleckou výpovědí si Medkovo dílo určené pro liturgické prostředí vytvořilo dominantní postavení nejen v křesťanském prostředí, ale i v celé společnosti. Mikuláš Medek představuje přední osobnost české umělecké scény, jeho dílo se natrvalo zařadilo mezi klenoty moderního umění 20. století, světový kontext nevyjímaje.

### 3. Ludvík Kolek

Ludvík Kolek (\*1933) je mimořádná osobnost na české umělecké scéně.<sup>108</sup> Svým renesančním talentem velice obohatil nejen obor malířství a sochařství, ale i architekturu. Vždy dbal na to, aby plnohodnotně prospěl svým umem křesťanství. Vzorem mu jsou středověcí mistři, proto své obrazy záměrně nesignuje ani nedatuje a stejně jako středověká doba považuje umění za řemeslo sloužící Bohu.

Umělec z politických důvodů inklinoval k prezentování svého díla více v zahraničí než ve své rodné vlasti. Od 60. do 80. let vystavoval téměř pravidelně v západní Evropě (1964 – IV. Bienále Chr. Kunst der Gegenwart, Salzburg; 1968 – XVIII. Salon d'Art sacré, Paříž; 1970 – Monstra Capodano, Řím; 1972 – Salon des independants, Paříž).<sup>109</sup>

Jeho jedinou samostatnou výstavu uspořádalo Museum voor Religieuze Kunst v Oostende na přelomu let 1979-80.<sup>110</sup> V Belgii se také v roce 1981 stal členem Evropského svazu výtvarníků – MAE Coxida.<sup>111</sup>

Figura Ludvíka Kolka stejně jako u mnoha umělců vyšla z klasicismu a zařadila se do vlny neoklasicismu na přelomu 50. a 60. let. Kolek přistupoval ke klasicismu v čisté stylizaci po vzoru akademismu. Jedna z jeho raných stropních fresek, „Apokalyptičtí jezdcí“ [17] v sakristii kostela Nanebevzetí Panny Marie v Brně – Zábrdovicích z roku 1956,<sup>112</sup>

---

108 Ludvík Kolek studoval PdF MU v Brně, obor věda o výtvarném umění v letech 1952-57, ale kvůli náboženskému vyznání měl uveden v diplomu zákaz vykonávat pedagogickou praxi a nedobrovolně ho zařadili do svobodného povolání (v r. 1964 bylo proti němu vzneseno obvinění z neoprávněného podnikání).

In: BINDER/RECHLÍK 1991 (pozn. 2) 42. Jan MAZANEC: Potřebuji světlo i odjinud než ze své hlavy, in: Katolický týdeník 14, 27-28, 2003, 5. Rozhovor autorky textu s Ludvíkem Kolkem 22. srpna 2009.

109 Viz Soupis výstav in: BINDER/RECHLÍK 1991 (pozn. 2) 42.

110 KOTRLÁ Iva: Ludvík Kolek. Katalog výstavy Museum voor Religieuze Kunst 22.12.1979 – 6.1.1980, Oostende 1979, nepag.

111 BINDER/RECHLÍK 1991 (pozn. 2) 42.

Rozhovor autorky textu s Ludvíkem Kolkem 22. srpna 2009.

112 Barokní klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie stojí na místě středověkého kostela sv. Kunhuty. Barokní projekt je dílem Giovanniho Piotra Tencalliho a jeho datace z let 1661-68. Boční kaple vznikly až v r. 1753-55 (M. Grimm). Jedná se o jednolodní kostel s nehlubokým půlkruhovým kněžištěm, k němuž přiléhá depositář. Na severní straně přiléhá čtyřboká kaple sv. Anny s presbytářskou oratoří. Naproti je situovaná kaple sv. Jáchyma, propojená s centrální kaplí Panny Marie Čenstochovské. Viz Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska, Praha 1994, 242-248.

není vzdálená od živelné malby Mikoláše Alše.

Rozsáhlý freskový cyklus (v kopuli Kristus – eucharistická oběť – nesen anděly, v konše sv. Jan Křtitel a Jan Evangelista zvěstující jeho oběť, proto ho podpírají v bolestné agonii, na levé straně presbytáře lhostejný zástup lidí zabývajících se rozebíráním koňské kostry; na pravé straně presbytáře lidé nelhostejní ke Kristu)<sup>113</sup> z roku 1961 v kostele sv. Janů v Bystrci<sup>114</sup> předznamenává u Ludvíka Kolka zárodky abstrahujících poloh, krystalizující panorama na pozadí fresky či prudké zřasení drapérie postav **[18-23]**.

Velmi zásadní fáze přechodu mezi klasicismem a neoklasicismem je doložena na fresce „Poslední večeře Páně“ **[24]** z roku 1963 pro kostel sv. Václava v Ruprechtově,<sup>115</sup> kde Kolek uplatňuje abstrahující figuru, která si propůjčila některé principy z analytického kubismu,<sup>116</sup> ale zároveň kompoziční plán malby a částečně i prvky sympatizující s byzantským kodexem platným pro výtvarné umění.

Ve světelné kruhové mandorle sedí Kristus v postoji Pantokratora, levicí ukazuje na hostii a pravicí na kalich, apoštolové jsou seskupeni po třech a obklopují z vnějšku téměř celou obrazovou centrálu. Kruhové rozvržení sjednocují adorující andělé nad Kristem. Jidáš je vyloučen ze společenství učedníků a je zobrazen v pravém dolním rohu fresky, jak koketuje s ďáblem. Celé pozadí je zaplněno krychlovými a jehlanovitými, vzájemně se překrývajícími tvary. Od Ludvíka Kolka jsou i postranní

---

113 Pavla VIEWEGHOVÁ: Ludvík Kolek – osobnost a dílo, in: Dialog Evropa XXI, VI, 1, 1995, 15.

114 Jednolodní kostel svatých Janů Křtitele a Evangelisty s kněžištěm, klenutou kopulí a jednou apsidou. Kněžiště uzavírá čtyřboká sakristie, na protější straně se nachází kaple. Z rané gotiky (1. pol. 13. stol.) se dochovaly část jižní lodi s trychtýřovým oknem, zbytek obvodové zdi na západní straně a kruchtovitá empora. Pozdějšího data jsou apsida a vstup obdélné lodi v jižní zdi. Výměna plochého stropu za klenutý strop a přístavba věže k západnímu průčelí se udála na konci 19. stol. Roku 1843 došlo k většímu rozšíření stavby (na místě kněžiště byla prodloužena loď k východu a bylo realizováno nové kněžiště). Vnější schodiště na severní zdi, hudební kruchta a fasáda (hist. romanismus) byly provedeny v roce 1897.  
In: SAMEK 1994 (pozn. 112) 221.

115 Novostavba kostela sv. Václava z roku 1960 v Ruprechtově je dílem Karla Gottwalda. Je to jednolodní, podélná, orientovaná stavba se čtvercovým presbytářem a sedlovou střechou. Zapuštěná osová západní jehlancová věž je mírně předstoupená. Architektura stylově vykazuje prvky minimalismu, neboť je zde zjevná preference vytvořit typický katolický kostel. Chrám byl vysvěcen v roce 1964.

116 VIEWEGHOVÁ 1995 (pozn. 113) 15.



obrazy „Sv. Václav“ [25] a „Panna Maria Asumpta“ [26].

Expresivní figuru vyjádřil Ludvík Kolek ve fresce z roku 1964, nacházející se v kapli sv. Rocha v Hustopečích u Brna.<sup>117</sup> Presbyterní nástěnná malba zahrnuje tři pašijové motivy. Ústřední scéna znázorňuje „Ukřižování“ [27], které přechází v horním pásu do postranních obrazů „Bičování“ [28] a „Korunování trním“ [29]. Kolkova expresivita je vygradována do tělesných anomálií a deformací. Na Kolkově postavě se automaticky upřednostňuje svalová maskulinní anatomie a její jistá monumentálnost inspirativně vychází z Michelangela.<sup>118</sup>

K expresivitě se Kolek dopracovává skrze kubizující tvary. Obdobná expresivní variace převzatá z českého kubismu koresponduje s modelací figur Miroslava Hájka. Hájkova olejomalba „Tři figury“ [30] z roku 1960 je nám představována právě v této formě. Souhra expresivity a kubizujících proporcí se u Hájka dožaduje erotického vzrušení, zatímco u Kolka apeluje na bolest a utrpení z lidského soužení. Pro oba umělce je příznačná monumentálnost, která přitakává manýrismu. Vojtěch Lahoda upozorňuje,<sup>119</sup> že Hájek „hledá malířské znaky“, které převádí do „trojrozměrného sochařského formátu“, jako by jeho malba byla předem určená k sochařskému dílu. Tato cílená provázanost se u Ludvíka Kolka nikdy neprojevila. Jestliže připisujeme Kolkově malbě monumentálnost, pak jeho sochařská tvorba stojí vůči jeho malbě v opačné kategorii, protože se na ní odráží vše, co je příznačné pro askezi [viz „Oltářní kříž“ [31] z roku 1973 pro farní kostel sv. Václava v Křižanově].

V jednolodní kapli v Hustopečích u Brna se nacházejí ještě dva freskové obrazy Ludvíka Kolka, „Setkání s Marií“ [32] a „Pieta“ [33], z nichž každý zastupuje sedm zastavení křížové cesty. Lyrická neoklasicistní figura s meditační vznešeností v sobě rovněž intenzivně

---

117 Na Ochsenbergu byla vystavěna kaple zasvěcená sv. Rochu, Šebestiánovi a Rosalii, ochráncům lidí před morem. Roku 1726 byla kaple opravena, rozšířena a přibýly v ní boční oltáře Matky Boží a sv. Floriána.

In: Ladislav HOSÁK: Vlastivěda moravská. Díl II., Brněnský kraj, č. 43, Hustopečský okres, Brno 1924, 47.

118 Rozhovor autorky textu s Ludvíkem Kolkem 22. srpna 2009.

119 Vojtěch LAHODA: Miloslav Hájek malba/sochy/kresby. Katalog výstavy, Galerie Maldoror, Praha 2007, 8.

odráží kubistická východiska. Prostranství plochy obrazů je členěno nebo podkresleno barevnými geometrickými útvary. Proporčnost postav se legitimuje ve stylizované siluetě. Jejimi výraznými konturami v sepětí s omezením se na barevné pole v pozadí, a také duální emočností, tragičností a důstojnou melancholií se Kolk hlásí k dílčímu odkazu Josefa Čapka.

Lyrický duch a biblická tematika figurálních obrazů Ludvíka Kolka jsou v mnohém ohledu totožné s figurálním dílem Roberta Piesena. Společný jmenovatel spočívá v lyrické patetické notě, která je odůvodněna záměrem vystihnout co největší a nejhlubší rozsah náboženského sdělení, proto se oba umělci s úctou sklání před tvorbou Jana Zrzavého a pokračují v jeho uměleckých šlépějích, které náležitě rozvíjejí do vlastních osobitých kreací. Na Piesenově tvorbě jsou přímé vazby na Jana Zrzavého viditelnější než u Kolka. Arno Pařík shledal v Piesenově tvorbě magickou citlivost, introspekci a primitivismus ve prospěch hlubokého meditačního působení, které je vědomě příbuzné, ne-li shodné s obrazy Jana Zrzavého.<sup>120</sup> [Piesenovo plátno „Kristus u Šimona“ **[34]** z roku 1955.] Kolk i Piesen se usilovně snaží vyzvednout křesťanství do obecných principů, proto se vyhýbají charakteristickému konkrétnějšímu popisu. Piesen komponuje prostorovou scénu v jednoduché iluzivní kulise.<sup>121</sup> Kolk minimalizuje prostorovou hloubku a s ní i trojrozměrnost.

Neoklasicismus se stal v 60. letech přechodnou lávkou k abstraktnějším tvarům, ne-li dimenzi, nejen pro Kolka, Hájka a Piesena, ale i pro další umělce. Hájek i Piesen byli členy volného uskupení Máj 57, ve kterém se přechod od figurální malby k abstraktnějším polohám ukázal na poslední výstavě roku 1964.<sup>122</sup> Příkladnou proměnu shledáme v tvorbě

---

120 Arno PAŘÍK: Biblické inspirace Roberta Piesena, in: Marie KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ/ Mahulena NEŠLEHOVÁ/Arno PAŘÍK/ František DVOŘÁK/Aleš VESELÝ: Robert Piesen. Katalog výstavy v Galerii Zlatá Husa a Galerii Franze Kafky, září-prosinec 2001, Praha 2001, 199.

121 Ibidem 206.

122 První výstava skupiny Máj 57 se konala 21. května 1957 v Obecním domě v Praze a byla společenským přínosem, protože vystavovaná díla poprvé od roku 1948 nebyla cenzurována žádnou výstavní komisí. U zrodu Máje 57 stáli umělci Richard Remund,

Miroslava Chlupáče, Libora Fáry nebo Ladislava Dydeka.

Ludvík Kolk se intenzivně zabýval abstrakcí od přelomu 60. a 70. let. Jeho křesťanský abstraktní motiv je soliterní. Umělec posouvá dosavadní křesťanskou symboliku do vlastních, mysticko-vesmírných vizí.

Kolk v mládí četl Pierra de Chardina a je mu blízké, jak Chardin ve své teorii spojil křesťanskou mystiku a vědecký pohled na svět.<sup>123</sup> Velmi inspirativní vjemy nacházel Ludvík Kolk v poezii a próze Otokara Březiny. Dle výtvarníka obsahuje básníková tvorba mnoho obrazových metafor a kosmického myšlení.

Nejeden Kolkův obraz se zrodil na podkladě Březinova díla. Mystéria Kolkova výtvarného obrazu nelze oddělit od literární mystiky Březinovy, například Kolkův obraz „Anděl bdící nad bílým městem“ [35] se vztahuje k veršům:<sup>124</sup>

*I pozdvihne se sen můj s křídly zachycujícími reflexy věčného jitra  
A jako gigantský fantóm orla zem ponese*<sup>125</sup>

Originalita Kolkova abstrahujícího obrazu spočívá v neobyčejné

---

Miroslav Chlupáč, Robert Piesen a historik umění František Dvořák. V rozmezí let 1957 až 1964 se uskutečnilo pět výstav. Ta třetí v roce 1959 se konala ve Varšavě v galerii Krzywe kolo. V průběhu existence skupiny se na výstavách vystřídal třicet umělců. Díla od Běly Čermákové, Ladislava Dydeka, Miroslava Hájka, Vojty Nolče a Zdeňka Palcra byla přítomna na všech výstavách. Skupina Máj 57 neměla programové limity. Tvůrci se spontánně vydali vlastní cestou, základnu jejich východiska představovali umělci Jan Štursa, Otto Gutfreund, Bohumil Kubišta, Václav Špála a Rudolf Kremlíčka. Světová výstava dala podnět k naléhavé touze reagovat na díla Henryho Matisse, Vincenta van Gogha, Paula Cézanna a Pabla Picassa.

In: Adriana PRIMUSOVÁ/Marie KLIMEŠOVÁ: Skupina Máj 57. Úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let. Katalog výstavy Správy Pražského hradu, 7.8.-15.12.2007, Praha 2007, 51; 13 – 54, 55 - 80

- <sup>123</sup> Francouzský přírodovědec a duchovní myslitel jezuita Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) se ve své knize „Vesmír a lidstvo“ (1940) zabývá evolučním vývojem Země, do kterého začleňuje osobní teorii křesťanství. Podle přírodovědce evoluce není ukončená, stále probíhá konvergence. Vesmír se vyvíjí a je ovlivnitelný pohyblivou hmotnou a duchovní energií, která se na sebe váže, ale v aktu slučování vystupuje její přirozená nezávislost. Chceme-li dospět k pokroku evoluce, musíme usilovat všemi psychickými formami o vědomí. Celek všeho vědomí se podílí na neogenezi Země. Shromažďuje se a sčítá v bodě Omega–v Bohu. Vesmírná budoucnost směřuje podle P. T. de Chardina do bodu Omega, čili musí být výhradně hyperpersonální. Člověk se ve smrti vysvobozuje. Nepodléhá entropii, ale vrací se do bodu Omega. Vesmír zachovává osoby, mechanická hmota se vrací. Duše s sebou odnáší neoddělitelný náboj vědomí. Zvířata se dle vědce rozplynou v tangenciálně.

In: Pierre Teilhard de CHARDIN: Vesmír a lidstvo, Praha 1990, 54, 219, 217, 216, 225, 238.

- <sup>124</sup> Rozhovor autorky textu s Ludvíkem Kolkem, Brno, 22. srpna 2009.

KOTRLÁ 1979 (pozn. 110) nepag.

- <sup>125</sup> Otokar BŘEZINA: Ranní modlitba, in: Básnické spisy II, svítání na západě, čtvrté vydání, Praha 1916, 12.

kombinaci konvenčních symbolů (kříž symbolizuje Krista, orant ztělesňuje anděla nebo chválicího člověka) s vlastní obrazotvorností, kdy postavy apoštolů vyjádřil vertikální dynamickou plnou čarou a na místě hlavy zvolil hvězdicové zakončení. Přesvědčivým dokladem je nám Kolkův obraz „Učedníci v Emauzích“ [36].

Ludvík Kolk nelpí na konvenci tradičních symbolů a je schopen se zcela vzdát ustáleného schématu a namalovat biblické svědectví ve zcela osobité formě, jak to učinil v díle „Axiální stín“ [37]. Hlavní myšlenka obrazu byla dána do symetrie, kterou zobrazil prostřednictvím Turínského rubáše, její dualismus má být paralelou k Listu Římanům apoštola Pavla, kde se píše: „*Proviněním toho jediného, totiž Adama, mnozí propadli smrti; oč spíše zahrnula mnohé Boží milost, milost darovaná v jediném člověku, Ježíši Kristu.*“<sup>126</sup>

Primární osnovou abstrahujících Kolkových obrazů je světlo. Síla světla se stupňuje v protikladu světlých a tmavých ploch; aby se maximálně prokázala převaha světla, využívá Kolk jeho organického kontrastu prostupování a prosvítání vrstvami. Vzniklou oscilací umělec vyjadřuje aktivní duchovní jsoucnost. Pavla Vieweghová poukázala na to, že centralizace světla je souhlasná s byzantským zacházením se světlem. Ikonický obraz upíná vždy světelné ohnisko do středu.<sup>127</sup> Sám autor ve své knize „Ochránkyně Brna Panna Maria Svatotomská“ hovoří o účtě k ikonám:<sup>128</sup> „*Východní církve neuctívá ikony. Ona v ikonách uctívá to, co ikona zobrazuje. Je to prosté okno do světa milosti.*“<sup>129</sup>

Obraz Ludvíka Kolka s abstrahující tendencí disponuje silným charismatem, které je srovnatelné s intenzivním charismatem

---

126 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 List Římanům 5:15, (pozn. 99) 148.

127 VIEWEGHOVÁ 1995 (pozn. 113) 15.

128 Kniha Ludvíka Kolka poukazuje na jeho analytický přístup. Na doložení faktů aktivního působení Svatotomské Madony nahlíží ze všech aspektů. Důkladně rozebírá historii za třicetileté války, nepoměrné boje města Brna se švédskou armádou roku 1643. Vítězství Brňanů dává do souvislosti s procesím s ikonou a modlitbou jezuitského lektora P. Martina Středy. Historickou objektivitu maximálně dokládá práce s dobovými listinami. Například cituje veřejné prohlášení primátora a konšelů královského města Brna ze dne 23. listopadu 1671. Teologický význam ikony vyzdvihuje pohledem do minulosti a předává ho do současnosti.

In: Ludvík KOLEK: Ochránkyně Brna Panna Maria Svatotomská, Brno 2008.

129 Ibidem 3.

preparovaných obrazů Mikuláše Medka. Rovněž jako Medek i Kolek si vytvořil nejen osobitý styl, ale i techniku, které se vzájemně podněcují. Na bílý podklad rozfoukával fixírkou olejové barvy po vrstvách.<sup>130</sup> Barevná skladba byla podřízena tónové následnosti od světlých do tmavých valérů. Ze skládání vrstev vzniká překrývání a v něm se nachází organická dynamika celé kompozice.

Pavla Vieweghová píše, že tvorba obou umělců, Kolka a Medka, je diametrálně odlišná.<sup>131</sup>

Kolek ve své abstrakci vzhlíží vzhůru, snaží se o zobrazení duchovních dějin a dění jako něčeho, co proniká do přítomného času.<sup>132</sup> Medek se pohybuje na humanistické přímce, kde jde o zmapování a zakotvení tělesného, ale především psychického stavu jako stopy po události.<sup>133</sup>

V sakrálním díle se ale shodují v emoční poetičnosti, aniž by záměrně usilovali o jakoukoliv líbivost. I přes poetičnost spočívající v soudržnosti barvy a světla je patrný oslovující neklid jejich děl. Rozdílná pozice byla dána světlu, ale ve výsledku se dovrší ve shodném závěru, kterým je bezpochyby hluboká meditační senzibilita. Medkův světelný zdroj kulminuje až na povrchu obrazu, zatímco Kolkovo světlo proudí a odráží se od samého podkladu obrazu.

Vrcholnou kvalitu světové úrovně zanechali oba umělci v kostele sv. Josefa v Senetářově, Medek svou křížovou cestou a Kolek jako autor projektu a kompletní interiérové výzdoby včetně hlavního oltáře.<sup>134</sup>

---

130 Této malířské techniky musel Kolek ze zdravotních důvodů zanechat již v roce 1983.

131 VIEWEGHOVÁ 1995 (pozn. 113) 15.

132 Ibidem 14.

133 Srovnej ibidem 16.

134 Kostel sv. Josefa v Senetářově je dílem Ludvíka Kolka a Otakara Vrabce z r. 1968. Realizace stavby se uskutečnila v letech 1969-71. V r. 1971 byl chrám vysvěcen. Půdorysové východisko tvoří nepravidelný lichoběžník. Hlavní prostor je členěn v souladu s bazilikálním typem chrámu a před jeho prosklený portál vpravo předstupuje křestní kaple s půlkruhovým zakončením. Na levé straně stojí zpovědnice čtvercového tvaru. Oválný prostor sakristie se nachází za presbytářem, ale nevybočuje ze situované linie chrámu. Chór s varhanami jsou umístěny do pravého prostranství presbytáře. Plochá střecha na vyvýšeném středě nese zdvihaající se železobetonovou skořepinu ve tvaru žlabu, v jehož vrcholu bylo vyhrazeno místo pro zvony.  
In: Jiří VAVERKA, a kol.: Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice, Kostelní Vydří 2001, 351-354.

Ikonografická koncepce senetářovského triptychu ukazuje nejdůležitější činy svaté trojice: Hospodin – Stvořitel Země a člověka; Kristus – Vykupitel; Duch Svatý – Posvětitel [38].

První obraz líčí v abstraktnějším podání „Stvoření světa“. Ludvík Kolek proces zrodu vyjádřil dynamickou křivkou. Energická červená čára na černém pozadí se transformuje do černé křivky v bílém obalu. Ze tmy se rodí světlo – Země. Činný akt stvoření dotykem čar přechází na člověka. V kompozici „Stvoření člověka“ Kolek zvolil křížové prostoupení postav na pozadí kruhu. Zkřížením muže a ženy se Kolek odvolává na knihu Genesis „...jako muže a ženu je stvořil.“<sup>135</sup>

Na vertikálním formátu se Kolek rozhodl namalovat motiv „Poslední večeře Páně“, protože v ní probíhá bohoslužba spásy. V čele stolu sedí Kristus v postoji kříže jako nezaměnitelného atributu Spasitele. Jidáš Iškariotský zaujímá protější pozici. Ostatní apoštolové jsou usazeni kolem stolu. Kosmické pojetí, pohled shora, přináší umělcův nebývalý úhel pohledu, do kterého zakomponoval svoji symbolickou dimenzi. Ježíš Kristus se nachází v přirozené poloze představující bezhříšnost. Učedníci jsou v poloze šikmé, což dle Kolka značí hřích, jehož dopad ale není tak velký. Jidáš je znázorněn hlavou dolů, neboť při Poslední večeři se započal jeho pád. Podle umělce může kompozice připomínat Jákobův žebřík. Ten symbolizuje Boží příslib, který se naplňuje v Kristu. V této souvislosti Kolek podotýká, že Ježíš býval nazýván Pontifex. Označení je převzato z antiky a v Kristově osobě symbolizuje spojení nebe a země.

Na poslední malbě triptychu je „Duch svatý“ transformovaný do hořícího plamene, ve kterém je zároveň zakomponovaná holubice. Tento výjev se přiklání k abstraktnějšímu vidění obrazu. Jasná modrozelená barva celého oltářního obrazu má evokovat vesmírnou sféru.<sup>136</sup>

Abstrahující křesťanský obraz Ludvíka Kolka patří k výjimečným a

---

135 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Kniha Genesis 1:27, (pozn.99) 22.

136 Rozhovor autorky textu s Ludvíkem Kolkem, Brno 22. srpna 2009.

zcela unikátním projevům tohoto typu v Čechách.<sup>137</sup> Kolkova tvorba svou uměleckou progresí předešla svou dobu a dostalo se jí mnohem většího uznání a pochopení od zahraniční veřejnosti než ohlasů u nás.<sup>138</sup> Senetářovské dílo je jedna z mála moderních sakrálních památek na našem území, kterou lze zařadit do evropského kontextu, a to jak z požadavku architektury, tak i interiérové výzdoby.

---

137 Přehled dalších realizací Ludvíka Kolka:

Nástěnná malba „Povýšení sv. Kříže“ pro kostel sv. Vavřince v Kloboukách u Brna, 1955.  
Oltářní obraz „Křest Páně“ pro kostel sv. Jana Křtitele v Rokytnici nad Rokytnou, 1958.  
Vitráže presbytáře kostela sv. Barbory v Adamově, 1960.  
Nástěnná malba „sv. Řehoře a krále Davida“ nad varhanami v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Brně-Židenicích, 1963.  
Úprava presbytáře a mříže hlavního a bočního vchodu kostela sv. Tomáše v Brně, 1965.  
Vitráže a úprava interiéru v kapli sv. Matouše v Heršpicích u Slavkova, 1971.  
Úprava interiéru a vitráže v kostele sv. Jana Nepomuckého v Podolí u Brna, 1972.  
Úprava liturgického prostoru farního kostela v Želeticích u Kyjova, 1972.  
Úprava presbytáře, vitráže a kříž v kostele sv. Jana Křtitele ve Střížově u Jihlavy, 1973.  
Úprava presbytáře, vitráže v lodi, vstupní dveře a mříž v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnici, 1974.  
Úprava interiéru v kostele sv. Michala v Přerově, 1974.  
Úprava interiéru, vitráže a křížová cesta v kostele sv. Otmara v Hoštce u Litoměřic, 1975.  
Úprava interiéru a oltářní obraz v kostele Narození Panny Marie ve Starém Hrozenkově, 1978.  
Oltářní obraz a částečná úprava presbytáře kostela Narození sv. Jana Křtitele ve Zbýšově u Časlavi, 1980–1986.  
Vitráže v kapli na Jánském vršku v Jihlavě, 1985.  
Úprava presbytáře a oltáře v kostele Navštívení Panny Marie v Janovicích u Topolčan, 1986.  
Úprava interiéru kostela sv. Jana Křtitele ve Slušovicích, 1988.  
Vitráže v kostele sv. Barbory v Adamově, 1988.  
Vitráže v kostele apoštolů sv. Šimona a Judy v Dolním Kubíně-Kňazia, 1989.  
Úprava interiéru kostela sv. Jana Křtitele ve Hroznové Lhotě, 1991–1994.  
Projekt kostela, interiéru a vitráže pro kostel sv. Václava a sv. Anežky v Hustopečích, 1991.  
Projekt kostela sv. Václava v Břeclavi, 1991.  
Projekt kaple sv. Ludmily v Horní Libochové u Křižanova, 1993.  
V posledních 15 letech (1994–2009) navrhoval doplňky k interiérum a vitráže pro mnohé kostely farnosti Rovensko pod Troskami.  
Projekt kostela, interiéru, vitráže kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Slušovicích, 1996–1997.  
Po roce 2000 vytvořil vitráže pro gotickou kapli u Salesiánů v Litomyšli.  
Interiér a vitráže kostela Božího milosrdenství a sv. Faustýny v Slavkovicích u Nového Města 2005–2007.  
In: VIEWEGHOVÁ 1995 (pozn. 113), 17.  
VAVERKA 2001 (pozn. 134) 284–288, 297–301, 382, 400.  
Rozhovor autorky textu s Ludvíkem Kolkem, Brno 22. srpna 2009.  
Pavel HABROVEC: Dějiny vzniku poutního kostela Božího Milosrdenství a sv. Faustýny, Brno 2008, 27–28.

138 Z kostela sv. Otmara v Hoštce u Litoměřic byla Kolkova křížová cesta odstraněna.

## 4. Jaroslav Šerých

Křesťanský motiv a přesahující spirituální hodnota je u Jaroslava Šerých (\*1928) primární záležitostí a upřednostňovaným tématem, které prostoupilo celou jeho uměleckou tvorbu a otisklo se do všech stylů, jimiž se vyjadřoval. Tvorba Jaroslava Šerých skýtá dva důležité mezníky: jsou to šedesátá a osmdesátá léta.<sup>139</sup> V šedesátých letech se stala strukturální malba a její lyrická poetičnost jakýmsi „středem a svorníkem“,<sup>140</sup> kterého se tvůrce nikdy nevzdal, ba naopak je základním zdrojem, od kterého se odráží a rozvíjí jeho celoživotní dílo. Samotný autor se hlásí a řadí k avantgardě šedesátých let.<sup>141</sup> Osmdesátá léta otevřela nové podněty: měděné desky, barevné litografie, vznikají též „bílé obrazy“, které se staly osobní tvůrčí dominantou Šerých.

Jednotlivé slohové a stylové útvary se nedají jednoznačně časově ani výtvarně vymezit. Šerých tvořivé polohy se vzájemně prolínají, opětovně navrací a stále proměňují. Jediným společným jmenovatelem je „spirituální přístup“<sup>142</sup> vycházející z křesťanských kořenů, obohacený o vědecké poznatky, filosofii a senzibilní vnímání poezie.<sup>143</sup>

V 50. letech se Šerých<sup>144</sup> prezentuje ve skupině M57.<sup>145</sup> Šedesátá

---

139 Olaf HANEL: Jaroslav Šerých. Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeu výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.

140 Jan M.TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 27.

141 Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých, Praha 15. prosinec 2008.

142 TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 13.

143 Ibidem.

144 Jaroslav Šerých vždy tíhnul k uměleckým a výtvarným oborům. Nejdříve studoval v letech 1946–1950 vyšší školu umělecko průmyslovou v Jablonci nad Nisou zaměřenou na šperk a Střední výtvarnou školu v Turnově. Vysokoškolského vzdělání se mu dostalo v letech 1950–1957 na pražské Akademii výtvarných umění u prof. Vladimíra Pukla, který vedl speciální ateliér grafiky. Malbou se zabýval u prof. Vlastimila Rady. Šerých ukončil studium na Akademii aspiranturou u prof. Vladimíra Silovského.  
In: Ibidem 22.

145 Skupina M57 byla volné seskupení, které vzniklo jako reakce vymaňující se a vymezující se vůči Svazu českých umělců, organizaci centrálně řízené po roce 1948, proto skupina M57 nebyla umělecky vyhraněná. Každý člen představoval individualitu, která usiluje o vlastní tvůrčí identitu, proto také neoddělovali umění od civilního života. Kritériem pro ně byla obsahová i formální pravdivost výpovědi. Po formální a tvarové stránce se přiklínili k českému fauvismu, ale vnější projev se dostal do podřadného postavení. Primární byl logický obsah a oproštění se od iluzí. Respektovali vazby a kořeny s tradiční malbou. Nejvyšší bohatství odkazů spatřovali v gotickém slohu. Modernost brali jako něco, co se pohybuje na slohové ose času. To bylo blízké i Jaroslavu Šerých, který se stal členem až v roce 1958 a účastnil se všech výstav v letech 1959–1969. Do skupiny dále patřili Josef



léta se nesou ve znamení strukturální malby. Záchvěvy lyrické abstrakce jsou u Šerých viditelné už v prvním abstraktním obraze z roku 1959, jenž nese název „Rozhraní (I)“ [39].<sup>146</sup> Lyrická abstrakce Jaroslava Šerých prokazuje hlubokou niternost prostřednictvím barvy, která se přidružuje k citlivým valérům a světlu, jak lze spatřit na obraze „In camera caritatis (I)“ [40]. I nadále koncentruje sílu do rozpínání barevné materie. Výraznost čerpá dílo Jaroslava Šerých jak z klidné barevné harmonie, tak z důrazného kontrastu, který se nachází zpočátku v barvě, posléze i v plastičnosti. Plastičnost se vystupňuje až do vysokého reliéfu ve strukturální malbě, jenž pro něj začal být aktuální v letech 1964–1969,<sup>147</sup> jak zhlédneme na obraze „Otisk prázdna“ [41] 1964–1965.

Mahulena Nešlehová řadí Jaroslava Šerých do mladší generace umělců českého informelu. Kromě něho zmiňuje Jiřího Valentu, Pavla Nešlehu, Danu Dachmanovou, Pavlu Mautnerovou a Čestmíra Janoška.<sup>148</sup> Rozmanitý prostor strukturální malby, plochy umožnil Šerých vložit do obrazu skryté i zjevné symbolistické prvky či myšlenky. Proto lze v případě Jaroslava Šerých hovořit o lyrické abstrakci jako o „abstrakci symbolistické.“<sup>149</sup> Jak vidíme v dílech „Rozhraní (II)“ [42] 1963, „Důvěrný obraz (II)“ [43] 1965 a „Tvary přítmi“ [44] 1965. Kreativnost informelu k vyjádření křesťanského poselství využila i Pavla Mautnerová a Čestmír Janošek.

Pavla Mautnerová obdobným způsobem jako Šerých ztvárnila křesťanskou symboliku ve strukturální malbě, jak je zřejmé v díle „Veroničina rouška“ [45] 1962. Rovněž pro ni se informel stal výchozím

---

Jíra, bratři Ladislav a Valerián Karouškoví, Mojmír Preclík, Radko Plachta, Jiří Rada, Jiří Novák, Vladimír Tesař a František Peterka. Na první výstavě prezentoval své dílo i Mirek Truksa. Vedle skupiny M57 se na české umělecké scéně objevily další skupiny: UB12, Etapa a Trasa. Skupina M57 uskutečnila pět společných rozsáhlých výstav v letech 1959, 1960, 1962, 1965 a 1969. Poslední výstava se konala v Bratislavě v roce 1970, čímž se aktivity skupiny uzavřely. Nastala doba normalizace a s ní i jistý veřejný útlum. V roce vzniku skupiny M57 (1957) Šerých přijímá členství v SČVU Hollar.

In: Antonín LANGHAMER: Skupina M 57 po 40 letech, Ateliér X, 23, 1997, 4.

TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 13.

HANEL 2008 (pozn. 139) nepag.

<sup>146</sup> TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 27.

<sup>147</sup> Ibidem 48.

<sup>148</sup> NEŠLEHOVÁ 1997 (pozn. 50) 107.

<sup>149</sup> TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 22.

prostředkem, který rozvinula a obohatila o výtvarnou techniku - Šerých o polyester, což nám demonstuje obraz „Zápas Jakubův“ [46] 1969–1970, a Mautnerová o papírovou koláž. Díla nazývaná sakrální objekt či prostor zaujala u Mautnerové ústřední místo v její tvorbě, proto je také neustále vytváří v nových variantách, jak nasvědčují obrazy „Sakrální objekt“ [47] 1963 a „Sakrální prostor“ [48] z počátku 90. let. Konstruktivní kombinací kolážních střípků vsazených do strukturální plochy vytváří prostorovou hloubku a mystérium vkládá prostřednictvím gotického architektonického tvarosloví – vimperk, lomený oblouk, triptych. Velmi jemným střídáním tónů jedné barvy s využitím světla a papíru docílila Mautnerová přirozeného, lyrického uspořádání na povrchu obrazu.<sup>150</sup> Křesťanský obsah a lyrická harmonie jsou společným uměleckým projevem Šerých i Mautnerové.

Janošek pracoval a tvořil s vědomím, že všechno dění vychází z jednoho vyššího smyslu, přičemž nezbytně důležité bylo pro něj spolupůsobení člověka a přírody. Příroda se stále proměňuje. Tvoření v umění nenapodobuje přírodu, ale spíše usiluje o její „bildnerische Begabung“ - „nadání k tvoření“. Primárním elementem pro Janoškovu tvorbu bylo vždycky světlo. Na Janoškově obrazu není světlo prostředek, ale samotná podstata, která má nově oslovit člověka, proto se světlo na jeho plátně nerozkládá na povrchu, ale prolamuje, vystupuje z obrazu. Čestmír Janošek se ztotožnil s výrokem Carla Carrettiho, který v knize „Denn du bist mein Vater“ napsal: *„Die Erde ist das Zeichen des Himmels, nicht der Himmel das Zeichen der Erde. Die Sonne ist das Zeichen Christi, nicht umgekehrt.“*<sup>151</sup> (Země je znamení nebe, nebe není znamení Země. Slunce je znamení Krista a ne naopak.) Friedhelm Hofmann konstatuje, že Čestmír Janošek svým názorem, dílem vyznává středověkou metafyziku světla, víru nestvořeného světla, Krista, světla

---

150 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Pavla Mautnerová. Robert Piesen. Katalog výstavy Galerie U Bílého jednorožce, 19.9.–17.11.1996, Klatovy 1996, nepag.

151 Friedhelm HOFMANN: Čestmír Janošek. Bilder vom Licht in Natur und Atelier. Katalog der Ausstellung Herausgegeben von der Künstlerunion Köln Mai 1985, Köln 1985, nepag.

světa.<sup>152</sup> V 60. letech dominují v jeho tvorbě informelní obrazy. Příkladem je nám dílo „Centrální principy VI“ **[49]** z let 1993–1994. V 70. a 80. letech Janošek, stejně jako Šerých, barevně prosvětluje kompozice a vyjadřuje se křesťanskou symbolikou, jak můžeme vidět na jeho obrazech „Licht–Kreutz“ **[50]** z let 1984-1985 a „Kleine Altar“ **[51]** z roku 1985.

Fenomenální umělecký průlom začíná rokem 1969,<sup>153</sup> kdy se na obrazech Jaroslava Šerých začíná prolínat abstrakce s figurou. Abstrakce a figura se protnou a vznikne svébytná konfigurace, která se transformuje do postavy. Postava se u Jaroslava Šerých zrodí ve dvou hlavních projevech.

„Lyrická exprese“<sup>154</sup>, abstrahující melancholická postava s expresivním nádechem, je zakomponovaná do libovolných barevných lyrických útvarů, které se pohybují u tvůrce v jemných harmonických sekvencích, jak pro uchopení tvaru, tak i barvy. Pomyslnou lidskou anatomii odkrývá, ukazuje duševní a duchovní počínání, prožitky, vitální dynamičnost zobrazené postavy.<sup>155</sup> Sem se řadí díla vzniklá v 70. a 80. letech, např. „Večer v zahradě“ **[52]** (Zahrada Getsemanská) z roku 1976, „Felix Culpa (Adam)“ **[53]** z roku 1984.

Umělecký projev, který lze označit za tragicko-expresivní, zahrnuje úsilí zachytit nejpřesvědčivěji niterný prožitek a dynamickou vitalitu. Abstrahující postava v tragicko-expresivní poloze zachází až za hranici brutality. Do této skupiny patří například obrazy „Náruč zvěsti I“ **[54]** z let 1972-1983 a „Johannes Baptista intus vivens“ **[55]** z roku 1984.<sup>156</sup>

Vnější expresivní výtvarná výrazová poloha Šerých je srovnatelná s tvorbou Jiřího Sozanského. Oba tvůrci používají k vyjádření expresivní síly nových uměleckých principů a technik. Jak u Šerých, tak i u Sozanského nalezneme propojení tradičního pojetí s moderními postupy

---

152 Ibidem nepag.

153 TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 48.

154 Ibidem 13.

155 Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých v Praze 15. prosince 2008.

156 Dílo „Johannes Baptista intus vivens“ patří k vrcholným dílům tvorby Jaroslava Šerých. Obraz je od roku 1999 součástí sbírky moderního náboženského umění ve Vatikánu. Z rozhovoru autorky textu s Jaroslavem Šerých v Praze 18. února 2009.

malby. Šerých se expresivitou dostává do hlubšího skrytého obsahu. Naopak Sozanský odkrývá naturalistickou tvář lidské existence. Biblický příběh Joba posouvá do civilní roviny a Job se stává člověkem 20. století v mezních situacích. Obraz „Návrat II“ (diptych) [56] z let 1975–1977 pochází z cyklu Job.<sup>157</sup> V námětu „Zápas andělů“ [57] 1992 se ukazuje Sozanského přístup a postup propojení klasické kresby naturalistické figury s expresivně zakomponovanými barevnými strukturami malby. Jaroslav Šerých ukazuje expresivitu v rovině tělesné bolesti pouze ve scénách zobrazujících Kalvárii, např. na obrazech „Snímání“ [58] 1980 a „Náruč zvěsti II“ [59] 1984.

Šerých křesťanský motiv s abstrahující tendencí je „Kristus Dobrý pastýř“ [60] z roku 1981 určený nikoliv pro sakrální, ale pro církevní prostor sloužící k charitním účelům v Ječné ulici.<sup>158</sup> Šerých se nechal inspirovat historií<sup>159</sup> a zakomponoval sklomozaikový obraz „Krista

157 Jiří T. KOTALÍK: Jiří Sozanský, Téma Job. Katalog výstavy Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 18.8.–25.9.2005, Litoměřice 2005, nepag.

Eva NEUMANNOVÁ/Jiří T. KOTALÍK: Jiří Sozanský: kresebné a grafické dílo. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 26.1.–25.4.1999, Praha 1999, nepag.

158 První Šerých dílo, které se dostalo do sakrálního prostoru, byla „Křížová cesta“ vytvořená v letech 1982–1984 pro kapli zasvěcenou Panně Marii v diecézním domě Penzion Marianum z roku 1904 v Jánských Lázních. „Křížová cesta“ Jaroslava Šerých je soubor patnácti grafických kreseb (patnáctý obraz – „Zmrtvýchvstání“) obr. 61, kde se uplatňuje umělcova propracovanost, přestože se oprostil od scénérie a četných postav. Také zde se vše odehrává na zelenomodrém pozadí. O to více vyznačuje z díla citlivá niternost a expresivita, která vychází z klasického pojetí realistické kresby, kde nelze hovořit o abstrahující tendenci. Jan Tomeš poukázal na paralely Šerých předchůdců. Vzor pro zastavení „Setkání Krista s Pannou Marií“ obr. 62 shledal v jednom iluminovaném listě s pasionálu abatýše Kunhuty. Šerých „Ukřížování“ obr. 63 je srovnatelné s corpusem „Ukřížování Františka Tichého“ pro dílo Arbesova Romaneta. Obraz „Kladení do hrobu“ nezapře inspiraci desky stejného motivu Mistra Třeboňského oltáře. In: TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 80.

159 Carl Robert o mytologii souhvězdí Bootes píše: „Medvědice, tj. Velký medvěd, se nazývala také Vůz. Už Homér zná oba názvy, a také název Bootes, jenž představoval vedle Vozu povozníka venkovského spřežení. Řecký básník Hesiod uvádí i název Arkturos. Později se souhvězdí říkalo Hlídač medvědů. Celé seskupení hvězd mělo velký význam pro mořeplavce a bezpochyby bylo zprvu nazýváno čistě podle své vizuální podoby, bez mytologických konotací, přičemž představa vozu sama o sobě navozovala obraz honáka volů a představa medvědice obraz medvědáře. Ovšem i mytická báseň o Kallistó a jejím synu Arkadovi je poměrně stará. Vypráví, že Kallistó byla spolu s Arkadem proměněna a posazena na nebe, a sice ve chvíli, kdy se ji vlastní syn chystal zabít. Naproti tomu pověst o honákovi volů s vozem, což měl být attický Ikaros, je zřejmě mladšího data. Nejnapadnější na tomto souhvězdí bylo v dávných dobách lidem to, že nikdy nezapadá a pohybuje se v kruzích, z čehož zřejmě u Řeků vznikl obraz mlatu, po němž chodí sedm volů, u Římanů pak obraz medvědice, která se úzkostlivě ohlíží na Oriona, a u pozdějších básníků (Kallimachos) tezi, že Téthys z lásky k Héře nechtěla bývalou Diovu milenkou přijmout k sobě do mořských hlubin. Co se týče ostatních mýtů o hvězdách, příliš daleko zacházejí ti, kdo původ básní s výjimkou jmenovaných

dobrého pastýře“ do vesmírného prostoru, do souhvězdí Bootes.<sup>160</sup> Studie kartonu k obrazové mozaice je přesnou kopií tohoto souhvězdí, proto je Kristus zachycen v nakročeném pohybu se skloněnou hlavou, pravou rukou ukazuje vzhůru a levá je natočená směrem k pravému kolenu (ke hvězdě Arcturus – největší hvězdě v souhvězdí). Postavu obklopuje světelná aura. Jak Kristus, tak světelná aura jsou vyjádřeny bílou barvou, což vzhledem k materiálu – sklu – zvyšuje světelný efekt a také kontrast zelenomodrého pozadí, které v Šerých tvorbě zastupuje duchovní sféru.

V roce 1981 vznikly křesťanské studie k obrazům pro oltář vystavený na způsob gotické archy pro kostel sv. Martina v Blansku na Moravě. Oltář nebyl realizován.<sup>161</sup> Původním záměrem bylo vytvořit dvoustranný triptych.<sup>162</sup> Na přední straně křídel měly být obrazy k legendě sv. Martina, ústředním motivem se měl stát obraz „Nejsvětější srdce Ježíšovo“.<sup>163</sup> Zadní strana by sloužila v adventní době, proto plánoval umělec umístit ve středu triptychu obraz „Krvavý pot“ [64] a po stranách obrazy „Abrahám“ [65] a „Izák“ [66].<sup>164</sup>

Kresba „Obdarovaný“ [67] představuje reálnou postavu lékaře, nikoliv vnitřní prožitek, proto je zachovaná skutečná struktura těla. Šerých

---

odsouvají až do Alexandrijského období, neboť u Eurípida je zmíněno ještě více těchto souhvězdí. Nicméně až v alexandrijské literatuře se těmto příběhům dostalo systematického přístupu. Tak vzniklo ono astronomické nebe plné obrazů, které se dále upevňovalo a rozšiřovalo o další motivy, věčný triumf řeckých pověstí o bozích a hrdinech v době, kdy už přišli o svůj prostor na zemi. Po objevech Eudoxových vytvořil své básnické dílo, oblíbené u Řeků i Římanů, Arat, a to zůstalo nejdůležitějším pramenem mytologie hvězdného nebe; následovali Hegesianax a Hermippos.“

In: Carl ROBERT: Theogonie und Goetter - Griechische Mythologie, Berlin 1894, 469-470.

160 Souhvězdí Bootes Sumerové nazývali Pastýř, Ovčák, západní kultury ho znaly pod slovem Guardian, což bylo označení pro strážce, hlídače. Nejznámější je anglické pojmenování Ploughman – muž jdoucí za pluhem – z tohoto slova vznikl název Velký vůz. Souhvězdí Bootes je tvořeno hvězdami Izar (nejjasnější pro své fialovooranžové kontrastní zbarvení), Alkalurops, Nektar, Haris, Arcturus (čtvrtá nejjasnější hvězda oblohy) a Mufrid.

In: Antonín RÜKL: Souhvězdí, Praha 2002, 62-63.

161 Jeden z důvodů, proč se neuskutečnila realizace oltáře, byla monumentálnost díla, která se neslučovala s prostorovou kapacitou chrámu. Výška křídlových obrazů měla být 2,5 m. Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých, Praha 26. února 2009.

162 Původně se zamýšlelo upevnit obrazy na kovové čepy, aby se daly otáčet.

In: TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 89.

163 Kresebná studie neexistuje, motiv pouze v prvním návrhu. Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých, Praha 26. února 2009.

164 TOMEŠ 1993 (pozn. 140) 89.

postava obdarovaného lékaře má symbolizovat nejvyšší obdarování lidského rozumu a vědomostí.

Jaroslav Šerých při kresbě „sv. Martina“ [68] propojil představu římského vojáka na koni s tvůrčí prezentací výstavby abstrahujících částí uvnitř těla jako něco, co se váže na vnitřní prožitek znázorňované osobnosti.

Kresba „Krvavý pot“ představuje Kristovu tvář při modlitbě v Getsemanech. „*Ježíš úzkostně zápasil a modlil se ještě usilovněji; jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve.*“<sup>165</sup> Šerých se podařilo bravurně uchopit expresivní výraz a lyrickou niternou melancholii, aniž by opomenul reálné rysy tváře, a přitom si uchoval dozvuky abstrahujících znaků. „Izáka“ jako předobraz Kristovy oběti nakreslil Šerých ve schouleném postoji s rukama za zády, s nehybnou tváří a se čtvercovým nimbem.<sup>166</sup> Za ním je vykreslena stínová silueta ukřižovaného muže. Také do kompozice kresby Abraháma je vložena symbolika kříže, jenž se nachází ve světelném proudu vyjadřujícím hlas Hospodinova posla. Jak kresba Izáka, tak i Abraháma v sobě nesou jasně čitelné vjemy naturalismu.

Oltářní kresebné návrhy lze přičíst k lyrické expresi. Přípravné práce pro blanský triptych ukazují progresivní tvůrčí osobitý potenciál Jaroslava Šerých, který splňuje moderní výtvarné požadavky a zároveň reflektuje křesťanské myšlenky a symboly.

V roce 1987 dokončil Jaroslav Šerých karton po mozaiku „Blahoslavená paní Zdislava“ [69],<sup>167</sup> která byla nainstalovaná v roce 1989 do nově upravené kaple sv. Zdislavy<sup>168</sup> v kostele sv. Jiljí v Praze.<sup>169</sup>

---

165 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Lukášovo evangelium 22:44, (pozn. 99) 87.

166 Čtvercový nimbus známe z byzantských ikon, kde symbolizuje získání statusu svatosti již během života.

167 Zdislava z Lemberka byla blahořečená papežem Piem X. (1903–1914) roku 1907 a svatořečena papežem Janem Pavlem II. (1978–2005) roku 1995.

In: Emanuel VLČEK: Svatá Zdislava z Lemberka, in: Osudy českých patronů, Praha 1995, 223.

168 Bohumír MRÁZ: Pocta blahoslavené paní Zdislavě, in: Ateliér 4, 6, 1991, 5.

169 Kostel sv. Jiljí má trojlodní halovou dispozici bez chóru obklopenou kaplemi se dvěma západními věžemi. Výstavba gotického chrámu spadá do roku 1238, kdy pražský biskup Jan II. založil u původního kostela sv. Jiljí kolegiální kapitolu. Biskupské listiny z let 1313 a 1316 vykazují finanční náklady na novostavbu. Na realizaci nového chrámu měl zásluhu

Sklomalbová mozaika vyplňuje celé pole východní stěny presbytáře za oltářem. Kompozice je diagonálně rozdělena na pozemský a duchovní prostor. Do imaginárního duchovního prostoru vyjádřeného bílou plochou postavil Šerých trojrozměrný skleněný kříž, jehož průsvitnost má navozovat dojem neviditelnosti a tajemnosti, které se váží k lidské víře. V pravé části obrazu se nachází sv. Zdislava se svým chotěm Havlem z Lemberka a dětmi hledícími na kříž. Zdislava drží v náručí malého Zdislava, po jejím boku stojí dcera Markéta. Za Zdislavou je vyobrazen Havel a po jeho levici synové Jaroslav a starší Havel. Mírné protažení figurálních proporcí, především trupu a šíje, bývá u Šerých vystupňováno až do abstrahující polohy, což patří k typickému uměleckému rukopisu při ztvárnění lidské postavy Jaroslava Šerých. Výrazný sklon postav na mozaice „Blahoslavená paní Zdislava“ symbolizuje běh života. Co se týká oděvů, vychází Šerých z dobových relikvií, proto je Havel zachycen ve středověkém rytířském brnění.<sup>170</sup>

Diagonální rozdělení obrazové kompozice k vyjádření duálního časoprostoru není u Šerých ojedinělé. Stejný význam má diagonála na obrazech „Noli me tangere“ **[70]** 1995 – 1996 a „Průnik z Edenu“ **[71]** 2006. K zobrazení božské sféry nekonečného času volí umělec bílou barvu a její odstíny. Do tohoto výtvarného záměru můžeme umístit původ a vznik tzv. „bílých obrazů“, jimiž se Šerých zabývá od poloviny 80. let.<sup>171</sup> Dokladem tvrzení jsou nám další díla: „Milost“ **[72]** 1992, „Jádro obětí“ **[73]** 1993 nebo „Úžas nad stromem v Edenu“ **[74]** 2006. Jan M. Tomeš píše o tom, že se „bílé obrazy“ vyznačují hermetičností a nelze na ně nahlížet pouze z úhlu virtuálního prostoru, který se vykazuje nejen proměnami struktur s jemnými variacemi bílých odstínů, ale také je nutné

---

pražský biskup Jan IV. z Dražic. Arcibiskup Jan Očko z Vlašimi roku 1371 kostel vysvětil. Po roce 1420 zaniká úřad kapitulní a kostel se stává farním. Barokní přestavba interiéru pod vedením Ferdinanda Špačka a Františka Maxmiliána Kaňky proběhla po roce 1733. Novodobé úpravy se prováděly od 50. do 90. let 20. století.  
In: Pavel VLČEK a kol.: Umělecké památky Prahy. Staré město – Josefov, Praha 1996, 84-88.

170 Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých, Praha 15. prosinec 2008.

Filmový dokument „Malíř a svěťce“ 1993, režie Milan Pešek.

171 TOMES 1993 (pozn. 140) 48.

je nahlížet jako oblast ducha a náboženských myšlenek. Přirovnává je k hudbě a dynamickému vesmíru.<sup>172</sup>

Na zadní stěně kaple sv. Zdislavy v kostele sv. Jiljí jsou zavěšeny tři měděné reliéfy s christologickými výjevy: „Inkarnace“ [75], „Dar oběti“ [76] a „Pokoj Vám“ [77]. Měděná deska „Inkarnace“ nebo-li vtělení z roku 1972 představuje historický a biblický příběh, který se v historii umění vyvinul z motivu Zvěstování Panně Marii. Jaroslav Šerých tím, že znázornil splývání, prostoupení dvou substancí v podobě konkávního a konvexního tvaru, pronikl do nejhlubší podstaty daného aktu oproštěného od všech metafor a symbolů vztahujících se k vnějšímu životu.

Na měděné desce „Dar oběti“ z roku 1986 je umístěna trojrozměrná postava Krista v postoji ukřižování. Expresivní výrazovost vložil Šerých do zobrazení roztříštění Kristova krvácejícího těla. Roztříštění zdynamičtil rozpukem, trhlinou desky, čímž dosáhl dojmu, že deska pukla v momentu rozpuku ve chvíli Kristovy smrti, což zvyšuje intenzitu díla. Vykoupení zdůrazňuje ještě červený smaltový kříž u Kristových nohou, jenž vyjadřuje pokorné darování, tedy oběť.

Cyklus uzavírá deska s názvem „Pokoj Vám“ z roku 1986. Postava Ježíše Krista je vytepaná v jednoduchých expresivních obrysech a doplněna o barevný smalt. Šerých expresivitou a výraznými barvami smaltu zobrazuje Krista už v oslaveném těle. Motiv obrazu vychází z biblické události, jak je známa z Janova evangelia: *„Osmého dne potom byli učedníci opět uvnitř a Tomáš s nimi. Ač byly dveře zavřeny, Ježíš přišel, postavil se doprostřed a řekl: „Pokoj vám.“ Potom řekl Tomášovi: „Polož svůj prst sem, pohleď na mé ruce, vlož svou ruku do rány v mém boku. Nepochybuj a Věř!“*<sup>173</sup> Šerých zesílil klíčovou událost tím, že vyjádřil Boží energii vycházející z Kristova boku expresivními čarami. Krvavou ránu z Kristova boku Šerých symbolisticky vyryl a namaloval zvlášť v popředí scény. Tím toto znázornění postavil do role atributu.

Od počátku 90. let až do roku 2005 se Šerých intenzivně věnoval

---

<sup>172</sup> Ibidem 51.

<sup>173</sup> ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Janovo evangelium 20:26-27, (pozn. 99) 111.



monumentálnímu mozaikovému cyklu „Svatá Zdislava“ [78-82].<sup>174</sup> Cyklus zahrnuje pět obrazů vztahujících se k historii a k zakladatelům Žďárského kláštera a zdobí severní stěnu boční lodi tamějšího konventního kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše.<sup>175</sup>

Cyklus začíná motivem „Mystický strom života“. Do mozaikového obrazu vložil Šerých dvojí výklad: duchovní a historický. Duchovně symbolizuje mystické spojení člověka s přírodou a vesmírem. Historicky poukazuje na tamější pralesy, které byly v rámci kolonizace a kultivace na živnou půdu páleny. První mozaika znázorňuje vznik města a původ jeho pojmenování Žďár nad Sázavou (žďár ve významu vzplanutí).<sup>176</sup> Na druhé mozaice je zobrazen pan Přibyslav z Křižanova a paní Sibyla. Společně hledí do dálky ve směru mystického stromu. Při vytváření žďárského cyklu vycházel Šerých z literatury, převážně z knihy Zdeňka Kalisty „Blahoslavená Zdislava z Lemberka“ z roku 1991. Kalista popisuje paní Sybilu slovy: „*Okouzila-li jej nezvyklá patrně v českém prostředí krása mladé ženy mediteránního snědého typu.*“<sup>177</sup> Proto Šerých namaloval Sybilinu tvář snědější. Obě postavy jsou vymodelovány zkratkovitou linkou, kde se tělesná anatomie ztrácí v drapérii.

Na třetím výjevu Šerých zobrazil pana Bočka z Obřan přicházejícího k jeho ženě Eufemii v okamžiku, kdy jí předává zakládající listinu. Rovněž na třetím a čtvrtém mozaikovém obraze využívá umělec linkových zkratk a abstrahujících efektů.

Na čtvrté mozaice je zezadu zobrazena postava Smila z Lichtenberka, který drží fundamentální dokumenty, hlavu otáčí k divákovi a celá jeho postava je nakloněna směrem k následující mozaice sv.

---

174 Historie k cyklu Svatá Zdislava in Apendix.

175 Počáteční opravy a úpravy probíhaly po požáru 1689, byly svěřeny Giovannimu Battistu Spinettimu de Angelo z Kutné Hory. Ten provedl opravu klenby v hlavní lodi a úpravy průčelí. Interiérová přestavba chrámu ve slohu barokní gotiky je dílem Jana Blažej Santiniho–Aichela. Mojmír Horyna začátek částečné vnitřní přestavby klade do roku 1706 a připisuje Santinimu i rozsáhlé zásahy v příčné lodi. Santiniho emporové portiky v transeptu považuje za „nejvyhrocenější výkon umělcovi fantazie“. Dále vysoce cení jeho výjimečné řešení z hlediska konstrukce „mostové varhanní empory“.

In: Mojmír HORYNA: Žďár nad Sázavou, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše; in: Jan Blažej Santini–Aichel, Praha 1998, 245–248.

176 Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých, Praha 15. prosince 2008.

177 Zdeněk KALISTA: Blahoslavená Zdislava z Lemberka, Praha 1991, 80.

Zdislavy.

Motiv sv. Zdislavy s rodinou pojal Jaroslav Šerých zcela realisticky. Na žďárské mozaice stojí manželský pár proti sobě a hledí si do očí. Po Zdislavině pravici stojí dcera Markéta a drží Zdislava. Synové Havel a mladší Jaroslav jsou vyobrazeni před panem Havlem. Šerých zasadil sv. Zdislavu do modrozeleného pozadí symbolizujícího dle umělce duchovní sféru (viz „Kristus dobrý pastýř“, Křížová cesta). Pana Havla z Lemberka zakomponoval do hnědé barvy symbolizující pozemskou sféru.<sup>178</sup>

K identitě jednotlivých postav Šerých zobrazil jednotlivé erbové znaky. Skladebná celistvost celého Žďárského cyklu je podpořena barevnými odstíny na pozadí.

Šerých vstoupil se svým dílem do chrámového prostoru v tvůrčí etapě, kdy se jeho dílo oprostilo od hlavních výtvarných proudů a vlivů. Ačkoliv je tvorba Jaroslava Šerých velmi svébytná, solitérní a reflektuje moderní tendence, stále respektuje hodnoty výtvarné minulosti, navazuje na expresivismus, strukturální malbu, figuru, symboliku a lyriku, ty však osobitě rozvíjí svým specifickým přístupem a projevem.

Šerých ve svých obrazech odkrývá tajemné dimenze metafyzických hodnot, které se ubírají po vnější linii, a proto nepřetržitě zápasí s realitou (hmotou) a duchovnem. Snaha proniknout do nejhlubší duchovní podstaty skrze výtvarnou materii přinesla Jaroslavu Šerých nebývalé množství tvůrčích podnětů a kreací.

---

178 Rozhovor autorky textu s Jaroslavem Šerých, Praha 15. prosince 2008.

## 5. Milivoj Husák

Milivoj Husák (\*1950),<sup>179</sup> malíř a scénograf, se zabývá sakrálním prostorem téměř programově. Chránový prostor se stal jakousi doménou v jeho tvorbě. Přistupoval k němu vždy jako k souhrnnému celku a při svých návrzích a projektech respektoval všechny aspekty stavby (prostorové uspořádání, sloh, světlo, atd.).<sup>180</sup>

Sakrální a divadelní prostředí se dle umělce shodují v účelu, neboť oba prostory jsou určeny k duševní a duchovní katarzi. K ní dochází za předpokladu elementárnosti,<sup>181</sup> proto se vymezuje strohostí, která ale nabývá na intenzitě svojí emotivností.

Milivoj Husák se nevyhýbá podnětům z jiných uměleckých a společenských věd. Kromě výtvarného a scénografického oboru se zabývá filosofií a literaturou. Tuto reflexi a prolínání jiných vrstev kultury splňuje skupina Otevřený dialog.<sup>182</sup>

Malba Milivoje Husáka se od 80. do počátku 90. let řadila k proudu českého radikálního realismu. I jeho tvorba stála na rozhraní mezi realismem a iluzí. Jednotlivé kompozice jsou vytvořené z reálných postav

---

179 Husák studoval v letech 1965-1969 na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně, poté na Akademii výtvarných umění v Praze u prof. K. Oplta a A. Fišárka (1970-1972). Pracoval v nábytkářském průmyslu jako designér a byl aktivní v oblasti památkové péče. Mezi roky 1976 a 1984 byl zaměstnán v dělnických profesích. Od roku 1985 přijal svobodné povolání a od roku 1996 do roku 2006 působil jako scénograf v brněnském Divadle U Stolu. Už v roce 1983 se angažoval jako scénograf na inscenaci Labyrint světa a lusthaus srdce pro Divadlo Husa na provázku v Brně.

In: Hana PETLACHOVÁ: Solitudo Milivoj Husák, obrazy, kresby, videodokumenty. Katalog výstavy Muzea Brněnska a Podhoráckého muzea v Předklášteří, 4.10.–6.11.2005, Brno 2005, nepag.

Zbyšek MALÝ (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–1999, Ostrava 1999, 357.

Rozhovor autorky textu s Milivojem Husákem, Lelekovice u Brna 16. června 2009.

180 Rozhovor autorky textu s Milivojem Husákem, Lelekovice u Brna 16. června 2009.

181 Dokumentární film Sakrální interiéry Milivoj Husák, režie P. Baran, 2002.

182 „Otevřený dialog nebylo organizované sdružení, ale volné seskupení lidí z více oblastí umění a kultury. Vzniklo za účelem umožnit živý rozhovor jednotlivých tvůrčích disciplín. Vstupní prohlášení bylo podepsáno 8. srpna 1988, ale zveřejněno bylo až v říjnu na Dnech otevřeného dialogu ve Vysokoškolském klubu v Brně. Petr Rezek, jeden ze zakladatelů, vystoupil s filosofickou přednáškou. Byl to veřejný proslov pro filosofy, literární a divadelní umělce, výtvarníky, filmaře, architekty a teoretiky. Za výtvarníky to byli Milivoj Husák, Aleš Ogoun, Josef Skalník a Jan Šimek. Ke skupině se dále přihlásili například: Petr Kabeš (básník), Petr Baran (salesiánský kněz a fotograf) a Petr Oslzlý (teoretik divadelní vědy a historie umění). Významné jsou dvě zahraniční výstavy v roce 1990 v Bonnu a Brightonu.

In: Lenka TOMSOVÁ: Otevřený dialog, in: Ateliér III, 6, 1990, 1-2.

a předmětů, ale vše se odehrává na pozadí imaginární umělcovy vize. Provokativně se nabourávají dva odlišné póly – skutečnost a iluze, kde nechybí syrový naturalismus, který je u Milivoje Husáka při tvorbě náboženského obrazu vyměněn za citlivou melancholii. Na monumentální fresce „Kristus a Petr na jezeře Genezaretském“ [83] [84] pro zimní kapli kostela Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna<sup>183</sup> z roku 1990 vidíme biblickou scénu vystavěnou ze skutečných reálií: postavy, člun, holubice, ale neutrální pozadí sytě vínové barvy stírá všechnu realitu do nekonečného iluzivního prostoru. Vlastimil Tetiva píše, že se Milivoj Husák dostal do zvláštního pásma, kdy skrze své podvědomí vytváří optickou reálnou podobu i s detaily, které ale postrádají věrnou funkčnost. A dále Tetiva označuje jeho tvorbu slovy „neobarokní fáze českého realismu“.<sup>184</sup> S realismem Milivoje Husáka je spojena expresivita rovněž odvozená z barokní citlivosti.<sup>185</sup>

Velká umělecká proměna nastala u Milivoje Husáka v první polovině 90. let, kdy se začínal orientovat na abstraktní malbu jako odraz jeho osobního přehodnocení, jak zobrazit základní humanistické a křesťanské motivy. Jestliže ve figurální malbě bylo křesťanství pojato s jediným významem, abstrakce rozšiřuje a prohlubuje nahlížení na dané téma. Silným komunikačním přínosem je poloha skrytosti, která nabízí mystérium, ale hlavně osvobozuje od jednostranné výkladové dogmatičnosti.<sup>186</sup>

Abstrakce Milivoje Husáka má nezaměnitelná specifika. V díle panuje především rovnováha mezi vnitřním významem a vnějšími znaky, např. bílá – světlo, osvětlení, řád; červená – oheň, aktivní duchovní princip; černá – chaos, zánik. Vnější smyslovost je podřízena racionálnímu kodexu, jako je například přesná symetrie. Emotivnost se na obrazech Milivoje Husáka nepřidrhuje tvarové formy, nýbrž barvy, ale

---

183 Freska se nacházela na čelní straně kaple a zanikla při rozšiřování kapacitního prostoru kaple v roce 2005. Z dopisu Milivoje Husáka autorce textu z 29. června 2009.

184 Vlastimil TETIVA: Skutečnost a iluze. Tendence českého radikálního realismu. Katalog výstavy Alšovy jihočeské galerie, 24.4.-22.8.1993, Hluboká nad Vltavou 1993, 68-69.

185 Josef MLEJNEK: Váha shora na nic nedoléhá, in: Revue Prohlás XIII, 6-7, 2002, 43-44.

186 Z rozhovoru autorky textu s Milivojem Husákem, Lelekovice u Brna 16. června 2009.

největší část živé emoce se uskutečňuje na povrchu obrazu v rozvržení struktur a světla. Světlo je pro Husáka zcela primárním a elementárním zdrojem, který je pro něho mnohem důležitější než samotná barva.<sup>187</sup> Ze světla maximálně čerpá a využívá dvě položky: časoprostorovou a duchovní substanci, přitom tyto dvě svébytné energie zesiluje tím, že je vzájemně podporuje, proto není malba a sklo výjimečnou výtvarnou kompozicí. Obraz „Relikviář mučedníků“ [85] z roku 1989 je nám toho dokladem.

Hana Petlachová se zabývá dynamickou jednotou geometrické abstrakce Milivoje Husáka a dochází k závěru, že je založena na propojení paradoxních protikladů, kde se uplatňuje mikrokosmos a makrokosmos, světlo a temnota, vznik a zánik, chaos a řád, v tom je obsažena spirituální aspirace, která zabírá univerzální principy blízké nejen křesťanství, ale i judaismu a alchymistickým naukám.<sup>188</sup>

Vrcholným dílem v tomto směru je akrylografická kresba „Decem Fontes – Deset studen“ [86-94] z roku 2004. Hlavním aktérem kotoučových monochromů je opět světlo v duálním podání jako fyzikální jev a duchovní objekt. Umělec Milivoj Husák říká: *„Šlo tam také o paradoxní přístup, že temnota může svítit, temnota může zářit, ale v cyklu vystaveném na Zelené hoře šlo navíc o pokus o dialog s tou stavbou. V tom smyslu, v jakém Santini odmaterializoval hmotu stavby, jsem se pokusil odmaterializovat malbu jako takovou úplně na její co největší negativní úroveň, to znamená na úroveň úplné tmy nebo černi, která je závislá pouze na odraženém světle. Není tam žádný malířský materiál v tom smyslu, že by něco iluzivně vytvářel. Je to světlo, ve kterém na chvíli prokmitne kresba, která potom zmizí. Jde o malířský pokus vyjádřit metaforu nějakého výroku svatého Jana od Kříže.“*<sup>189</sup>

Cyklus Decem Fontes byla dočasná instalace v ambitu poutního kostela Jana Nepomuckého ve Žďáru nad Sázavou na Zelené hoře, svojí

---

187 Kateřina BARTOŠOVÁ: Základem je světlo, in: Reflex XIV, 1, 2003, 49.

188 PETLACHOVÁ 2005 (pozn. 179) nepag.

189 Josef MLEJNEK: Chorvatské kořeny a emotivní geometrie: rozhovor s malířem Milivojem Husákem, in: Revue Politika, Prohlás 3, 2, 2005, 4–6.

vysokou uměleckou kvalitou by si ale zasloužila být trvalou součástí sakrálního prostoru.

V dějinách umění dochází k restitučním reflexím, kdy idea, ale i forma jsou tak silné, že se z nich po čase stává spirituální fluidum, které je nepřekonatelné a stále vyzývá umělce k novému zpracování, a to i přes to, že se dostanou do určitého bodu anachronismu.

Georges Didi-Huberman ve své studii „Před časem“ zkoumá historii umění z pohledu času. Zabývá se vztahovou rovnicí obraz a fenomén času. Při otázce vyvstává pojem anachronismus. Obraz je mnohočetně determinován z hlediska času, jádro spočívá v „dynamice paměti“ a funguje na principu montáže a difference.<sup>190</sup> Anachronismus je i přes své negace v podobě nedostatečnosti důležitý a plodný.<sup>191</sup> Jeho přínos vidí ve stratifikaci času.<sup>192</sup> Didi-Huberman uvádí příklad Donatella, který ve svém díle pracuje s odkazem antiky, středověku a vytváří modernu.<sup>193</sup> Badatel říká, že obrazu lze uznat časovost v rovině nečasovosti ve smyslu absolutní věčnosti za předpokladu, že historický prvek zdialektizuje za pomoci anachronismu.<sup>194</sup> Historie umění v sobě nese umělecká proroctví, ale i počátky. Každé dílo, které vzniká, si propůjčuje hodnotu toho předchozího období. V každém novém díle je zakódován pozůstatek, který opět vše dává do pohybu, a když by se to vzalo do důsledku, tak lze dle Didi-Hubermana říci, že historie umění neexistuje. Jednotlivé epochy „se neustále podrobují transformaci“. <sup>195</sup> Historie umění je „*anachronickou disciplínou*“<sup>196</sup> na základě „*anachronické konfigurace*“, <sup>197</sup> která v ní probíhá.

Milivoj Husák při výzdobě kaple Biskupského gymnázia v Brně odkazuje na spirituální formální vjem informelu, konkrétně na dílo Mikuláše Medka. Z informelu maximálně využívá organický potenciál

---

190 Georges DIDI-HUBERMAN: Před časem, Brno 2008, 16.

191 Ibidem 17.

192 Ibidem 19.

193 Ibidem 20.

194 Ibidem 23.

195 Ibidem 94.

196 Ibidem 20.

197 Ibidem 21.

struktury. Výzdobu oltární stěny kaple tvoří tři obrazy. Ústředním motivem je „Nejsvětější srdce Ježíšovo – Cor Jesu“ [95]. Elementárním tvarem je elipsa, která vytváří „*mlhovinu teplého světla v hlubině Kosmu*“.<sup>198</sup> Kosmos jako hmota „*zraněná a zranitelná, ale nevyčerpatelně zářící*“.<sup>199</sup> Ideově Milivoj Husák vycházel z teologického výroku Jana Amose Komenského „Centrum Securitatis“ – hlubina bezpečnosti. Obraz je záměrně nevymezený, aby vynikl dojem atmosférického průlomu, a také z důvodu koexistence kosmického prostoru na obraze a samotného prostoru kaple.

Obraz nalevo je svatostánek. Milivoj Husák ho pojal jako „příbytek Krále vesmíru“ [96], proto je na něm vyobrazen shluk hvězd a stylizovaná písmena Alfa a Omega, která jsou převzata z knihy Zjevení.<sup>200</sup> „*Já jsem Alfa i Omega, první i poslední, počátek i konec*“.<sup>201</sup>

Symetrickou vyváženost stěny docílil obrazem „Oltární kříž“ [97] nacházejícím se vpravo od obrazu Cor Jesu. Oltární kříž je zobrazen protnutím dvou proudících linií. Vertikální modrá čára má být připomínkou křtu z vody a horizontální oranžová čára symbolizuje oheň, křest Ducha, jak je to psáno v Janově evangeliu.<sup>202</sup> „*Ježíš odpověděl: „Amen, amen, pravím tobě, nenarodí-li se kdo z vody a z Ducha, nemůže vejít do království Božího*“.<sup>203</sup>

„*Čelní stěna Kaple chce tedy být oslavou Oslaveného*“, píše Milivoj Husák.<sup>204</sup> Autorský interiér Biskupského gymnázia v Brně vznikl v letech 1993 – 1994.

Uceleným souborným dílem Milivoje Husáka je chrámová výzdoba pro salesiánský kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů v Brně–Žabovřeskách.<sup>205</sup> Nejstarší je monumentální oltární nástěnná malba

---

198 Z dopisu Milivoje Husáka pro studenty Biskupského gymnázia v Brně, duben 1994.

199 Ibidem.

200 Ibidem.

201 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Kniha Zjevení 22: 13, (pozn. 99) 247.

202 Z dopisu Milivoje Husáka pro studenty Biskupského gymnázia v Brně, duben 1994.

203 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Janovo evangelium 3: 5, (pozn. 99) 93.

204 Interiér je kompletním dílem Milivoje Husáka a kromě zmíněných obrazů zde vytvořil křížovou cestu, oltární mensu, lavice pro ministranty a sedes. Z dopisu Milivoje Husáka pro studenty Biskupského gymnázia v Brně, duben 1994.

205 Salesiánský kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů s oratoří v Brně–Žabovřeskách je

„Panna Marie Pomocnice křesťanů“ [98], která vznikala v letech 1994 a 1995.<sup>206</sup> Ikonografický námět Panny Marie Pomocnice křesťanů nepatří k tradičním motivům. Úcta vychází z lidové zbožnosti. Umělec postavil Pannu Marii jako královnu Země do středu zlatého kruhu s malým Ježíšem na hrudi. Oba mají roztažené ruce, což má několik významů. Madoniny natažené paže s otevřenými dlaněmi nabízejí pomoc křesťanům a zároveň se na obraze objevuje nedogmatická úcta k aktivní účasti Panny Marie na vykoupení. Rozpažený postoj Ježíše Krista předznamenává budoucí ukřižování a také žehnající gesto. Postava Panny Marie spojuje vertikálně modrou a hnědou stranu, symbolizující nebeský a pozemský svět. Vlny časů a dějů procházejí pozadím a scelují nejen dvě sféry, ale i celou kompozici. Tři paprsky, modrý, červený a hnědý, vycházejí ze středu a vertikálně protínají malbu. Mají zpodobňovat symboliku Panny Marie jako nevěsty Ducha svatého.<sup>207</sup> Oltářní freska je ve spodní části plochy doplněna nápisem: „Marie, Pomocnice křesťanů, oroduj za nás“.

Kombinace malby a psaného slova se vyskytuje v tvorbě Milivoje Husáka často. Lze ji považovat za osobní indicii. Umělec se domnívá, že slovo je důležitý spoluhráč vůči podnětům z oblasti vizuální a zvukové percepce (toho nehmotného víceznakového), protože se jím rozšiřuje lidské vnímání.<sup>208</sup>

Doprovodná slova jsou zakomponovaná i v narativních cyklech „Křížová cesta“ a „Cesta světla – Via Lucis“ umístěných proti sobě a vytvářejících tak s oltářní mariánskou freskou prostorový trojúhelník.

---

projektem architekta Ing. Josefa Opatřila z roku 1993. Téhož roku byla započata výstavba chrámu a v následujícím roce byla dokončena. V roce 1995 mohl být vysvěcen. Půdorys kostela má tvar kruhové výseče, na jejímž vrcholu z vnějšku je umístěna věž se zvonící. Její výška činí 35 m. Na jižní obvodové stěně jsou zpovědní a společenské místnosti, zasedací sál a schodiště. Nad tímto prostorem se nachází hudební kůr. Na severní straně je situován trakt, kde byla postavena sakristie, knihovna a obytná oratoř. Architektonická dominanta, která dává stavbě solitérní ucelenost, je z vnějšku podloubí a galerie na vnitřním okruhu lodi. Liturgické vybavení, kamenný oltář, ambon, svatostánek a křtitelnice jsou rovněž dílem Josefa Opatřila.

In: VAVERKA 2001 (pozn. 134) 279–283.

206 Z dopisu Milivoje Husáka autorce textu z 29. června 2009.

207 Ibidem.

208 Josef MLEJNEK: Váha shora na nic nedoléhá, in: Revue Prohlas XIII, 6-7, 2002, 43-44.



„Křížová cesta“ vznikla v roce 1997.<sup>209</sup> I když lze solitérní cyklus označit téměř jako figurativní malbu, umělec zachází s lidským tělem jako se symbolem. Anatomie figury není nikde v kompozici charakteristicky určená, ba naopak. Milivoj Husák používá matného efektu malby, nezobrazitelnosti, popřípadě zahalení. Vše je podníceno monochromní hnědočervenou záclonou na pozadí, kde se události odehrávají. Část těla zastupuje celek. V čelním pohledu není vidět Kristu přímo do tváře. Naturalismus se setkává s magickou iluzí v rovnoměrném podílu na jedné výtvarné přímce. Písmo je integrováno do rozvrhu každého obrazu.

V prvním zastavení stojí Kristus v otevřeném postoji k divákovi, se skloněnou hlavou, a obličej mu zakrývají vlasy. Dějovost na nás útočí skrze nahý bezbranný naturalismus, který dokreslují i slova – „Ježíš odsouzen“.

Z druhého zastavení se vynořují jako z mlhavé clony pouze zkřížené paže položené klidně na hrudi s nápisem „Bere na sebe kříž“.

Třetí obraz je označen slovy „Poprvé padá pod křížem“ a ukazuje jen jeden pár lidských chodidel.

Na čtvrtém výjevu stojí Kristus a Maria z profilu hledíce na sebe a jsou odděleni slovy „Potkává svou matku“. Vyzývavý realismus vložený do postavy Ježíšovy silně kontrastuje s iluzivní něhou Marie, která je při zobrazování ženského tělesného i duševního zidealizovaného půvabu pro výtvarníka typická. Jasně modrý Mariin plášť se vymyká zářivou plochou z celého příběhového panoramatu.

Páté až sedmé zastavení splývají v jeden obraz, protože třemi kompozicemi prostupuje velký kříž. Postava Šimona Cyrenského je náznakově zobrazena prostřednictvím dvou rukou, které vychází přímo z prostoru a drží se kříže se slovy „Šimon pomáhá“. Děj přechází do scény druhého pádu Ježíše, což si přečteme v horní části téhož kříže - „Podruhé padá pod Křížem“ - a pod tímto křížem je bolestně schoulen Spasitel. Ve středu v popředí dramatického líčení stojí svatá Veronika a drží rozprostřené plátno s informací „Veronika podává Ježíšovi roušku“.

---

209 VAVERKA 2001 (pozn. 134) 282.

Celá Veroničina postava je zahalena rouškou a její obličejové rysy jsou neutralizovány do základních spirituálních proporcí [99].

Na osmém obrazu je namalována ženská silueta z profilu, která se v tváři rozestupuje do trojice a ani zde nechybí melancholická femininní jemnost se slovy „Potkává jeruzalémské ženy“.

Poslední pád je zobrazen v devátém výjevu. Kristus klečí s hlavou skloněnou k zemi, ovšem bez kříže, pouze s písemným dodatkem „Potřetí padá pod křížem“. Tímto způsobem zobrazení ještě více vyniká meditační niternost a poselství.

V devátém zastavení Milivoj Husák spojil dohromady obrazy z prvního a devátého zastavení. Kristus stojí s rukama do kříže, s hlavou skloněnou a obličej je zakryt opět vlasy s nápisem – „Zbaven šatů“ [100].

Kristovo tělo ve tvaru kříže, ale bez hlavy, s hřeby směřujícími do rukou, vidíme na jedenáctém obrazu s výrokem „Přibit na kříž“.

Nefigurální kompozicí je vyjádřena Kristova smrt. Milivoj Husák zvolil černou kouli a na ní opakovaně napsaný úryvek z Bible „Žízním...Dokonáno jest.“<sup>210</sup>

Třinácté zastavení evokuje golgotský vrchol se třemi holými kříži, které výtvarník nadepsal slovy „Sňat z kříže“.

Závěrečný, čtrnáctý obraz ztvárnil Milivoj Husák zjednodušením prostorové perspektivy, když namaloval chodidla v černém čtverci, aby navodil vnitřek hrobu či rakve. Zastavení je stvrzeno písemným označením „Ježíšův pohřeb“ [101].

I v sakrálním prostoru prodělala Husákova figura značnou proměnu eliminačním procesem, ve kterém navzdory symbolistické strohosti a neutralizaci zůstává zachovaná autorská identita díla. Do zcela odlišné dimenze se ubírá výtvarníková figurální malba v pásmu „Via Lucis“ [102-105], kde je absolutně vynulovaná charakteristika člověka jako jednotlivce. Stylizovaná postava je převedena do nejvyššího stupně spirituální hodnoty odkazující svým tvaroslovím na figurální rukopis Jana

---

210 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Janovo evangelium 19:28; 19: 30, (pozn. 99) 110.

Zrzavého.

„Via Lucis“, poslední dílo Milivoje Husáka pro kostel v Brně-Žabovřeskách,<sup>211</sup> bylo vytvořeno v roce 1998 a v českém prostředí představuje tematické novum, jehož zrod lze zasadit do Itálie. Ideová koncepce vychází z didaktického návrhu Petra Barana. Ikonografická osnova je vystavena na teologických a biblických výňatcích vztahujících se k druhému příchodu Ježíše Krista.

Vrcholící epicentrála malby leží v symetrickém středu, kde před elipsou vyplněnou kosmickými jevy stojí Kristus ve slávě, která je zřetelná z verše *„Duch i nevěsta praví přijd!“* a z modlitby *„Na tvůj příchod čekáme.“* Obsahová tematičnost návazně pokračuje v levém okraji kompozice, kde umělec ve dvou obrazech sděluje křesťanskou výzvu *„Bděte tedy, protože nevíte, v který den Váš pán přijde“*. Bdělost vyjádřil Milivoj Husák vizuálně člověkem hledícím vzhůru z kleku a třemi ženami s hořícími miskami, motivem převzatým z podobenství o deseti družkách. Čekání žen dosvědčují obdobná slova *„O té hodině neví nikdo, ani Syn, jen otec sám.“* Prosebnou modlitbu *„Přijď království tvé“* vyslovuje figura v postoji oranta, kde se také dočteme příslib *„A znovu přijde soudit živé i mrtvé“*. Tři lidé se sklánějí a z pravé strany hledí do elipsové mandorly. Jeden z nich ukazuje na klečícího člověka, jenž drží v dlaních hřivnu, aby zesílil důraz na citát: *„Každému, kdo má, bude dáno a přidáno. Kdo nemá, tomu bude odňato i to, co má.“*<sup>212</sup> Kompozici o osmi výjevech uzavírá malba řeckého kříže. Lidská postava na cyklu „Via Lucis“ představuje nejen křesťany, ale i církev. Monochromie se vykazuje ve dvou barvách: modré a oranžové, i když v odstínech je přítomna i fialová, černá, žlutá a bílá barva. Malířskou technikou se chtěl Milivoj Husák přiblížit mozaikám raného křesťanského umění a Byzance.<sup>213</sup>

211 VAVERKA 2001 (pozn. 134) 282.

212 Parafráze výňatků: Mt 24, 42; Mt 24, 36; Mt 6, 10 a L 11, 2; modlitba z Apoštolského vyznání víry; Zj 22, 17; Liturgická modlitba – tajemství víry; Mt 13, 10; Mt 25, 21.

213 Z dopisu Milivoje Husáka autorce textu, 17. července 2009.

Výtvarná forma Milivoje Husáka v sakrálním prostoru v období,<sup>214</sup> kdy se věnuje abstrakci, obsahuje prvky eklekticismu a postrádá jeho nejvitálnější identitu, kterou u něho známe, protože umělecká poloha, která je pro něho nejpřirozenější, má prozatím chrámové dveře uzavřeny. Z ikonografického rozboru přinesla Husákova abstrakce nové tematické kreace, jak ztvárnit křesťanský motiv.

---

214 Další realizace Milivoje Husáka:

Návrh přístavby a zahradního areálu při kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Šlapanicích u Brna, 1984–1985.

Návrh mensy, ambonu a sedes pro kostel Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna, 1985.

Návrh a realizace kaseinové temperové nástěnné malby v presbytáři Kostela sv. Martina v Dílních Loučkách u Tišnova, 1986–1987.

Návrh dvou vitráží pro kostel Narození Panny Marie ve Vranově u Brna, 1987–1989.

Návrhy svatostánku, mensy, ambonu a sedes pro kostel sv. Václava v Boršicích u Buchlovic, 1987–1989.

Návrh a realizace kaseinové temperové malby Kristus Pantokrator pro kostel sv. Stanislava v Kunštátě na Moravě, 1988–1989.

Návrh zděné kazatelny pro kostel sv. Petra a Pavla ve Žďárci u Tišnova, 1987–1989.

Reliéfy křížové cesty v exteriéru pro kostel Vzkříšení Páně ve Slavkově u Brna, 1991.

Nástropní malba a sgrafita pro smuteční kapli ve Velkých Bozkovicích, 1992.

Kompletní výzdoba v kapli sv. Anny pro nemocnici sv. Anny v Brně, 1992–1993.

Soutěž na komplexní řešení úpravy interiéru kostela Jména Panny Marie ve Křtinách, 1992–1994. Autorský interiér kaple komunity Tovaryšstva Ježíšova v Brně, 1996–1997.

Autorský interiér kaple exercičního domu Tovaryšstva Ježíšova v Českém Těšíně, 2000–2001.

Kaple Nemocnice sv. Zdislavy v Mostišti, 2003.

In: BINDER/RECHLÍK 1991 (pozn. 2) 30.

Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 294.

PETLACHOVÁ 2005 (pozn. 179) nepag.

## 6. Petr Veselý

Petr Veselý (\*1953) se svým přístupem k člověku,<sup>215</sup> k vnímání světa a jeho prapůvodním existenčním kořenům,<sup>216</sup> které sahají k základním naukám gnozeologie a axiologie,<sup>217</sup> dobírá k poznání, přitom hlavní orientační tepna je zakotvena v křesťansko-evropské kultuře. Malířovo posvátno se nachází v poločase mezi tichem a vyslovením, duchovní silou a hmotnou materií, mezi neviditelným a zjevným. Malířsky se nedá posvátno „mezi“ vyjádřit jinak než fragmentací, a proto dílo Petra Veselého stojí ve středu mezi realitou a abstrakcí. Reálné věci, prožitky přenáší skrze své vědomí a podvědomí na plátno v podobě fragmentů.<sup>218</sup> Pro výtvarníka není fragmentace pouze výtvarná technika, komunikační prostředek s přítomným časem, ale i hluboká odezva a aktivní účast na vyzdvižení nejceněnějších odkazů z výtvarné pokladnice křesťanské tradice západní i východní kultury.

Petr Veselý se ztotožnil s byzantskou naukou, kde ikona nemá funkci obrazu, ale je posvátná nositelka Samotného. Ikona, malované písmo, je pro malíře duchovní realita, něco, co je nejbližší původnímu obrazu, předobrazu.<sup>219</sup> Spirituální princip předobrazu platónské ideje uplatňuje Petr Veselý v pandantním zobrazení, např. obraz „Kristus / podle obrazu

---

215 Petr Veselý studoval v letech 1969-1973 obor malba na Střední umělecko-průmyslové škole v Brně pod vedením Prof. Jiřího Coufala. V letech 1973-1979 studoval v ateliéru Prof. Jana Smetany na pražské Akademii výtvarných umění. V roce 1993 dokončil habilitaci na oboru malba. V Brně oponentský posudek psal Prof. Dr. Igor Zhoř, CSc. Od roku 1996 je členem Umělecké besedy. Petr Veselý se věnoval šestnáct let (1981-2007) pedagogické činnosti. Učil na Katedře výtvarné výchovy PF UJEP v Brně, působil jako odborný asistent na Katedře výtvarné výchovy PF MU v Brně a na FaVU VUT v ateliéru malířství v Brně. Vedl oddělení malby na SŠUD (dříve SŠUR) v Brně a ateliér I na FaVU VUT v Brně

In: Zbyněk SEDLÁČEK: Petr Veselý. Katalog výstavy Galerie umění Karlovy Vary, 11.1.–2.3.2008, Karlovy Vary 2007, nepag.

216 V roce 1969 založil Petr Veselý s Vladimírem Kokoliou, Janem Stehlíkem a Petrem Kvičalou Tovaryšstvo malířské.

In: Jana ŠÁLKOVÁ, Portrét umělce v středních letech, 54. Bulletin Moravské galerie v Brně 1998, 156.

217 SEDLÁČEK 2007 (pozn. 215) nepag.

218 Z rozhovoru autorky textu s Petrem Veselým, Brno 18. duben 2009.

219 Miroslava HLAVÁČKOVÁ: Petr Veselý. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2005, 9.

Vzkříšení Lazara od B. K.“ [106],<sup>220</sup> kdy šedivá figurální silueta ukazuje na obraz Krista a červená postava je znamením Jeho předobrazu.

Tematicky přímou vazbu na figurální křesťanskou středověkou ikonografii shledáme na cyklech poutníků, andělů a madon z druhé poloviny devadesátých let. Na obrazech „Poutník“ [107] a „Trojice“ [108] z roku 1998 je figurální kompozice poskládána z fragmentů, kde část zastupuje celek.<sup>221</sup> Zájem o duchovní pouto gotického mystéria přetrvává u Veselého dodnes,<sup>222</sup> důkazem jsou plátna „Korpus /Ve stromu/“ [109] z roku 2003 podle středověkého díla „Ukřižování z Polné“ z počátku 14. století či „Oplakávání /podle Oplakávání z Dolan/“ [110] z let 2003-2008 podle gotické předlohy „Oplakávání z Dolan“ vytvořené po roce 1510. Zbyněk Sedláček píše, že i přes fakt, že jde o konkrétní uměleckou citaci, neztrácí se zde vlastní umělcova identita a samostatné tvůrčí zpracování, a všímá si, že v tvorbě Petra Veselého z konce devadesátých let doznívá reziduum poetiky z osmdesátých let.<sup>223</sup>

Výtvarník se soustředí na odkrývání archetypálního sdělení prostřednictvím fragmentace. Petr Nedoma použil označení „archetypální jednotka“ (Petr Veselý – Kresby, katalogový list k výstavě v Malé galerii Československého spisovatele, Brno 1989).<sup>224</sup> Od procesu fragmentace se vše odvozuje. Předmětná, prostorová i figurální kompozice se u Veselého charakterizuje v elementárních obrysech, je zredukována na plošný šablonový formát bez jakéhokoliv náznaku popisného detailu. Sám autor hovoří o procesu malby slovy: „*Samotný proces malování je pak jakýmsi vrstvením paměti, nese stopy času, tedy pomíjivosti, tedy*

---

220 Inspirace, přímá citace díla Bohumila Kubišty. Rozhovor autorky textu s Petrem Veselým, Brno 18. duben 2009.

221 Zbyněk SEDLÁČEK: Petr Veselý. Katalog výstavy v Domě umění v Opavě, 14.3.-23.4.2000, Opava 2000, nepag.

222 Oblibu fragmentace lze u Petra Veselého vystopovat v oblibě gotických fresek. Malíř přiznává, že od roku 1998 systematicky navštěvoval gotické kostely, aby načerpal inspiraci a hledal ve freskách formy a tvarosloví. Rozhovor autorky textu s Petrem Veselým, Brno 18. duben 2009. V gotických freskách je dle Veselého zakódováno něco „univerzálnějšího“.

In: Písemný záznam rozhovoru Petra Veselého s Tizian Cadorovem.

223 SEDLÁČEK 2000 (pozn. 221) nepag.

224 Ibidem nepag.

úzkosti.<sup>225</sup> Pavel Netopil píše, že v tvorbě Petra Veselého se skloubily dva odlišné dějové průběhy: katarze a redukce. Katarze je emočního původu a redukce racionálního obsahu.<sup>226</sup> Obě složky se u malíře vzájemně rovnoměrně doplňují a prolínají. V této souvislosti nelze přehlédnout výrazná díla „Ložnice s madonou /podle J.Š./“ [111] a „Kuchyně /Božské srdce, podle J.Š./“ [112] z let 2004-2005.<sup>227</sup> Obraz jako „archetypální jednotka“ je obsažen v polychromii bílošedé až šedé. Sytě červená barva vystupuje jako nadsmyslné fluidum. Červenou barvu považuje Petr Veselý, kromě významu utrpení, za symbol vznešenosti.<sup>228</sup> Nadstavbová dynamika spočívá na jeho obrazech v nepřetržitém probíhání živého dialogu mezi skrytostí a viditelností. Petr Veselý svým vrozeným talentem propojuje odlišné polohy reálné malby s abstrahujícími projevy. V této vitální organické kreaci vznikl například akvarel „Madona“ [113] z roku 2006 či návrhy pro kostel Sv. Anny ve Žluticích: oltářní obraz „Sv. Anna“ [114] a „Pieta“ [115] z „Křížové cesty“ z roku 2007.

Obsahová idea fragmentu Petra Veselého je svojí podstatou velmi blízká monotypům Radka Brože. Oba umělci upínají pozornost na umělecké bohatství historických slohů, hlavně gotiky, ale i baroka, v nichž nalézají a obnovují svými tvůrčími počiny duchovní a uměleckou kontinuitu minulosti a současnosti. Proto také u Radka Brože vystává na povrch obrazů obdobné pnutí, zápas mezi skrytostí a viditelností, které se u obou umělců rozvinulo do dynamického působení díla. Příbuzná shoda má však odlišné východisko. Fragmentace Veselého má racionální

225 Písemný záznam rozhovoru Petra Veselého s Tizian Cadorovem.

226 Pavel NETOPILO: Poznámky k nedávným výstavám Petra Veselého, in: Prostor Zlín 15, 2, 2008, 3.

227 Inspirace, přímá citace fotografií dokumentaristy Jindřicha Štreita. Z rozhovoru autorky textu s Petrem Veselým, Brno 18. duben 2009.

228 Červenou barvu má zprostředkovanou skrze dílo Mistra Třeboňského oltáře. Šedivé valéry jsou podvědomé stopy spojené s bíločernými reprodukcemi obrazů z knih a katalogů jiných umělců. Zásadní vliv mělo dílo Bohumila Kubišty „Kuchyňské zátiší s homolí cukru“. Miroslava Hlaváčková v kontextu s tvorbou Petra Veselého uvádí citát Paula Kleea: „Šedá barva je těžištěm veškerenstva, zahrnuje v sobě potenciálně všechny barvy, všechny tóny, všechny linie... Malovaná šedá je okamžik mezi tím co se děje a tím co zaniká... Šedá má rysy »původního středomíra«, z něhož se rodí řád tohoto světa vyzařující do všech stran.“

In: HLAVÁČKOVÁ 2005 (pozn. 219) 9.

základnu, kde je v podvědomí, v zásuvce uloženo konkrétno, vazba na jednotlivé věci, vzpomínky. Naproti tomu Brožovy monotypy přinášejí také dědictví, ale prostřednictvím „vcítění“.<sup>229</sup> Monotyp Radka Brože je organický.<sup>230</sup> Brož pracuje a využívá často tvarové náhodnosti a barva v jeho tvorbě vyjadřuje silné emoční vlastnosti. Barva Petra Veselého má významové postavení, nikoliv citový charakter, a jeho tvar má rozumové stanovy.

Ivo Binder si všímá, že u nikoho, kdo se zabýval tématem Kristovy tváře (viz Medek), neexistuje tak úzká propojenost motivu s výtvarnou technikou otisku, jako je tomu u Radka Brože.<sup>231</sup> Témata roušky či cor-cruX se dovolávají poselství Veroničiny roušky, jak je tomu na obrazech „Rouška III.“ [116] z roku 1993 nebo „Cor-cruX z alba“ [117] z roku 1994. Ani Petr Veselý ani Radek Brož nepřístupují k umění jako k holému výtvarnu, ale je u nich živá potřeba dobrat se poznání a je sdělit.

Z vnějšího pohledu se tvorba Petra Veselého setkává s dílem Adrieny Šimotové. Shodný činitel je archetypický prožitek oprostit se, vydržet se až na dno podstatného základu. Schopnost vyjádřit zjevnou askezi, kde je pro oba umělce platné úměrné měřítko. Čím více asketických tělesností, tím silnější a přesvědčivější umělecko-duchovní extáze. Tvorba Adrieny Šimotové představuje náročnou kvalitu, personální nosnou, přínosnou a tvůrčí sílu, která vyzařuje a pohlcuje metaforično vyznačující se velmi početnou obsahovostí, neboť neúnavně reaguje na všední, aktuální podněty. Mnohdy burcuje člověka tím, že ukazuje na neokrásněnou nahou existenční a metafyzickou podstatu lidí a věcí, přitom se úpěnlivě soustředí na jejich elementární identitu. Humanistická naléhavost je vystižena v kompozicích tváří

---

229 Karel RECHLÍK: Tři podoby spirituality, in: Ivo BINDER/Karel RECHLÍK: In memoriam Radek Brož. Radek Brož, Otmar Oliva, Adriana Šimotová. Katalog výstavy Umělecké sbírky řezenského biskupství, Diecézní muzeum v Řezně, 12. října-2. prosince 2001, Řezno 2001, 13.

230 Miroslava HLAVÁČKOVÁ: Monotyp jako hra, in: Tomáš Edel/Miroslava Hlaváčková/Jiří Hůla/Jiří Pacek: Radek Brož. Obrazy, monotypy, objekty. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici n. Labem, 15.5.-29.6. 1997, Roudnice nad Labem 1997, nepag.

231 BINDER Ivo: Radek Brož, in: BINDER/RECHLÍK 2001 (pozn. 229) 39.



z cyklu „S kolemjdoucím I“ **[118]** z roku 1999,<sup>232</sup> přičemž dle Pavla Brunclíka v sobě nesou duchovně orientované vztahy,<sup>233</sup> a to se dá říci i o díle „Motlitba za opuštěnou vesnici I - záda“ **[119]** z roku 1993. Spiritualita Adrieny Šimotové je zcela „*nezávislá na ikonografických zvyklostech*“.<sup>234</sup> Znamená syrovost, naprosté ztišení, touhu prohloubit se až na dřeň, kde se potkáme s křehkostí, zranitelností a únikem. To není daleko od malby Petra Veselého, ovšem tvorba této umělkyně se naprosto vymyká tradiční linii sakrálnosti.

Barva, barevná kompozice je u Petra Veselého v plném rozsahu spojena výhradně s motivem navrhovaným pro chrámové prostranství. Sakrální barva je prosycena světlem a nelze to připisovat pouze vitrálnímu efektu, ale především pestrému výběru barvy v pastelovém valéru. Na příslušném místě se dá hovořit o poetické lyričnosti srovnatelné s malbou Josefa Žáčka z 80. let. I u Žáčka se jemný valér barvy vyznačuje klidem a citlivou rovnováhou. Světlo se rozpíná do barevné plochy v plném rozsahu. Jak na Žáčkově obraze, tak na vitráži Veselého se prostorovo-optická funkce přesouvá do duchovního smyslu a univerzální substance. Žáček svým výtvarným přístupem naboural dosavadní schéma, které je platné pro malířství při zacházení s křesťanským pramenem. Žáčkův obraz Nového zákona stojí zcela na jeho fantazii. Dokladem jsou i tato díla z roku 1988: „Nanebevstoupení“ **[120]**, „Vzkříšení“ **[121]** a „Zvěstování“ **[122]**. Žáček se vzdálil od konvenčních symbolů užívaných v křesťanství a jde až do prehistorického významu (kruh – narození Krista). Časová pomíjivost se u Veselého a rovněž u Žáčka vyměnila za nadčasovost.<sup>235</sup>

Dílo Petra Veselého „Cesta vzkříšeného“ **[123-124]** se nachází v kapli Vzkříšení Krista<sup>236</sup> ve Vratislavicích nad Nisou a bylo provedeno

---

232 Název cyklu se vztahuje kromě dalšího také k legii nekanonického evangelia Tomášova. In: Pavel BRUNCLÍK: Adriana Šimotová–Tvář, Katalog výstavy Slovenské národní galérie v Bratislave, 6.5.-27.6.2003, Bratislava 2004, 13.

233 Ibidem.

234 Karel RECHLÍK: Tři podoby spirituality, in: BINDER/RECHLÍK 2001 (pozn. 229) 14.

235 Ivona RAIMANOVÁ: Josef Žáček: Obrazy. Katalog výstavy Galerie mladých „U Řečických“, 4.1.-15.1.1989, Praha 1989, nepag.

236 Kaple Vzkříšení Krista, jejíž součástí je charitativní středisko, je novostavba, která byla

v roce 2001.<sup>237</sup> Biblická koncepce vyšla z návrhu jáhna Václava Vaňka, jenž formu a téma konzultoval s architektem Pavlem Vaněčkem a historičkou umění Miroslavou Hlaváčkovou.<sup>238</sup>

Okenní průhledy se skládají ze šesti částí, které pojednávají o christologických příbězích a jsou neobvyklou alternativou křížové cesty.

První zastavení vitráže „Ježíš a učedníci, Ježíš jim ukazuje ruce a nohy“ se vztahuje k úryvku z Lukášova evangelia (Luk 24,36-49) *„Když o tom mluvili, stál tu sám uprostřed nich. Zděsili se a byli plni strachu, poněvadž se domnívali, že vidí ducha. Řekl jim: „Proč jste tak zmatení a proč vám takové věci přicházejí na mysl? Podívejte se na mé ruce a nohy: vždyť jsem to já. Dotkněte se mne a přesvědčte se: duch přece nemá maso a kosti, jako to vidíte na mně.“ To řekl a ukázal jim ruce a nohy.*<sup>239</sup> Petr Veselý vyjádřil Kristovu tělesnost v naprosto nefigurální formě. Kristovy rány jsou namalovány pomocí růžovočervených ploch, jen v dolním poli je část údu evokující dolní končetinu, to proto, aby se od sebe odlišily dvě rány na rukou ve středu kompozice od ran na nohou.

Druhé zastavení má název „Ježíš a učedníci, první seslání Ducha“. Ideově se opírá o Janovo evangelium (20,19-23), ale Veselý svým výjevem z plenéru, kdy namaloval zelenomodré pozadí a na něm slunce symbolizující Ducha Svatého, dosáhl dojmu krajiny a zdůraznil pasáže: *„Téhož dne večer - ...“* a *„...Ježíš jim znovu řekl: „Pokoř vám, jako mně poslal Otec, tak já posílám vás.“ Po těchto slovech na ně dechl a řekl: „Přijměte Ducha Svatého.“ [125-126].*<sup>240</sup>

Nejméně popisných reálií uvidíme na třetím zastavení: „Ježíš a

---

zadána architektu Pavlu Vaněčkovi. Výstavba probíhala v letech 1999 až 2002. Dvoupodlažní kaple je situovaná do pyramidálního čtvercového půdorysu. K centrálnímu prostoru kaple jsou přičleněny zповědní (meditační) a veřejná místnost. V podlažní etáži byl zřízen společenský sál. Moderní zařízení boční a zadní stěny umožnilo výjimečné interiérové dispozice. Neobvyklá členitost dvou stran sloupy a lehké zešíkmení střešní konstrukce přiměla architekta k originálnímu uplatnění úzkých štěrbinových vitráží. Kapli Vzkříšení Krista vysvětil 29. 12. 2001 litoměřický biskup ThDr. Josef Koukl.

In: Jiří VAVERKA: Moderní sakrální stavby církví a náboženských společností na území Čech, Moravy a Slezska, Brno 2004, 191-195.

237 SEDLÁČEK 2007 (pozn. 215) nepag.

238 M. Hlaváčková byla kurátorkou výstav zabývajících se křesťanstvím, proto oslovila několik umělců z tohoto okruhu. Úkol byl nakonec zadán Petru Veselému.

239 ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST 1993 Lukášovo evangelium 24:36-40, (pozn. 99) 90.

240 Ibidem: Janovo evangelium 20:19; 20:21-22, 111.

učedníci s Tomášem“. Ideový záběr zahrnuje pasáže (J 20,24-29) a Petr Veselý zobrazil pomyslný dotek, vložení prstu, absolutně abstraktními útvary, a tím vystihuje tuto biblickou událost: „...*Ježíš přišel, postavil se doprostřed a řekl: „Pokož vám.“ Potom řekl Tomášovi: „Polož svůj prst sem, pohleď na mé ruce a vlož svou ruku do rány v mém boku. Nepochybuješ a věř!“ Tomáš mu odpověděl: „Můj Pán a můj Bůh.“ Ježíš mu řekl: „Že jsi mě viděl, věříš. Blahoslavení, kteří neviděli, a uvěřili.“*<sup>241</sup>

Na druhém vitrážním triptychu jsou realisticky uchopené výjevy, avšak přesahují do transcendentna symboly. Jak čtvrtý obraz zachycující mořské pobřeží s lodí symbolizující „Rybolov“, tak pátý výjev zobrazující rybu s chlebem na rozpáleném kameni představující „Snídani na břehu“, čerpají a popisují evangelijní dějství známé pod názvem Zjevení v Galileji (J 21,1-14). Malíř se zaměřil na citáty: „*Řekl jim: „Hod'te síť na pravou stranu lodi, tam ryby najdete.“ Hodili síť a nemohli ji ani utáhnout pro množství ryb“ a „Když vstoupili na břeh, spatřili ohniště a na něm rybu a chléb. Ježíš jim řekl: „Přineste několik ryb z toho, co jste nalovili!“ Šimon Petr šel a vytáhl na břeh síť plnou velkých ryb, bylo jich sto padesát tři; a ač jich bylo tolik, síť se neprotrhla. Ježíš jim řekl: „Pojd'te jíst!“*“<sup>242</sup>

Poslední zastavení symbolizuje Svatou Trojici. Postava Otce je zastoupena rovnoramenným žlutým trojúhelníkem. Postava Ježíše Krista je vložena do symboliky červeného srdce a osobu Ducha Svatého vtiskl Veselý do žlutého kruhu, slunce. Biblická ikonografie této vitráže se vztahuje na „Poslání učedníků“, jak je zaznamenaná v Matoušově evangeliu (28,16-20), přičemž Veselý vyzdvihl výzvu<sup>243</sup> „*Jděte ke všem národům a získávejte mi učedníky, křtěte je ve jménu Otce i Syna i Ducha Svatého a učte je, aby zachovávali všechno, co jsem vám přikázal*“.<sup>244</sup>

O rok později, v roce 2002<sup>245</sup> vytvořil Petr Veselý pro tutéž kapli oltářní obraz „Vzkříšení Krista“ [127].<sup>246</sup> Dílo sdílí všechny autentické

241 Ibidem: Janovo evangelium 20:26-29, 111.

242 Ibidem: Janovo evangelium 21:6; 21:9-12, 112.

243 Rozhovor autorky textu s Petrem Veselým, Brno 18. duben 2009.

244 Ibidem: Matoušovo evangelium 28:19, 40.

245 SEDLÁČEK 2007 (pozn. 215) nepag.

246 Po realizaci v kapli ve Vratislavicích nad Nisou vytvořil Veselý návrh vitráže s tématem

parametry v oblasti figurální malby Petra Veselého. Neshledáme tu nic, čím by se zpronevěřil svému výtvarnému přesvědčení. Celým obrazem se umělec soustředí na jedno sdělení, proto je kompoziční prostor zcela neutrální a postava Krista v centrále plátna s dvěma anděly po stranách v pozici asistenčních figur se vynořuje na povrch. Tím vzniká dojem beztlíže, kterou Petr Veselý ještě zesílil naznačenou mandorlou vytvořenou figurálním postojem. Anatomické proporce jsou odvozené z barokních tvarů. Opět si Veselý udržuje střídmost k barvě a ignoruje přílišnou detailnost. I pro oltářní obraz „Vzkříšení Krista“ jsou směrodatná slova Jiřího Hůly, který hodnotí vyváženost a vzájemný vztah pozadí a figury, ve kterých vzniká pohyb působením zástupnosti a záměnnosti právě pozadí a figury. To se ve výsledku projevuje reverzibilním potenciálem obrazu.<sup>247</sup>

Petr Veselý je jeden z mála umělců, kterým se podařilo uvést jejich dílo do sakrálního prostoru v čase vstupu do třetí tvůrčí dekády. A můžeme říci, že všechny tři dekády Petra Veselého byly velmi dobře zúročené. Nechyběla mu nikdy jistá prioritní umělecká vitální síla a pevný étos, ve kterých byl zakódován smysl pro objevování a poznání. Proto můžeme u malíře Petra Veselého kategoricky očekávat ještě nebývalé rozvíjející se kreace, ba i přechod do zcela nového uměleckého projevu.

---

„Panny Marie Královny“ **obr.128** pro kostel v Hrušovanech. Instalace se uskutečnila v roce 2003 a v roce 2007 bylo dokončeno malé vitrážní okno s motivem „Nanebevzetí Panny Marie“ **obr. 129** v Horních Loučkách.

In: Ibidem nepag.

Obě vitráže vykazují typické rysy tvorby Petra Veselého- postavy jsou oproštěny od detailních rysů a anatomie je poskládaná z větších částí ploch, ale nelze je zařadit do motivu s abstrahující tendencí.

247 Jiří HŮLA: Petr Veselý. Deště, slova, stopy, fragmenty, krajiny. Katalog výstavy Geofyzikálního ústav AV ČR, 7.5.–30.6.2008, Praha 2008.

## Závěr

Křesťanství je náboženství zjevné, tedy viditelné, proto se křesťanské umění nemůže ze svého elementárního principu vzdát vizuálního motivu, a proto pravidla platná pro abstraktní malbu v něm nelze aplikovat formálně do úplného důsledku. Je naprosto přirozené, že koexistencí křesťanského motivu a abstraktní tvorby vzniká křesťanský motiv s abstrahující tendencí.

Křesťanské umění 20. století si i přes své závazky k tradici zachovává uměleckou sounáležitost s uměním profánního charakteru moderní doby. Umělecké trendy druhé poloviny 20. století umožnily křesťanskému námětu zobrazit novou ikonografii, jak vidíme v díle Milivoje Husáka „Panna Marie Pomocnice křesťanů“, či zobrazit tradiční téma v novém podání. Tak nás přesvědčila díla „Stvoření světa“ od Ludvíka Kolka, „Inkarnace“ od Jaroslava Šerých a „Ježíš jim ukázal ruce a nohy“ od Petra Veselého.

Abstraktnější výtvarná forma umělce neomezuje, ba naopak, dovolí mu projevit, zobrazit meditační niternost, cit, myšlenku, metaforu, jak to učinil Milivoj Husák ve svém cyklu „Decem Fontes“<sup>248</sup>, ve kterém zachytil v metafoře myšlenku Jana od Kříže.

Umělci zabývající se křesťanskou tematikou se pozitivně konfrontují s odkazy historie, převážně s českou gotikou a pravoslavnou ikonou.

Medkům jedovnický oltář nezapře středověký ostatkový kříž. Medkova rovnováha obrazu mezi hmotou, formou - tedy racionalitou - a barvou vnímanou smysly nevědomě naplnila scholastickou ideu o umění.

Křesťanský obraz Petra Veselého je v existenčním kontaktu se středověkou tvorbou. Symbolika barev středověkých mistrů je platná a nepřekonatelná pro všechny zde zmíněné umělce.

---

<sup>248</sup> Rozsáhlý cyklus Decem Fontes a také dílo Vzkříšení Krista je poprvé publikováno v této práci. Rovněž další: Madona, Svatá Anna a Pieta od Petra Veselého, cyklus Svatá Zdislava od Jaroslava Šerých.

Umělci se usilovně snaží znovuzrodit, navázat kontinuitu s posvátným kultem byzantské ikony a promítají ho vlastním stylem do svých obrazů. Medkova precizní technika, přístup k obrazové materii obnovuje byzantský kult hmoty a s ním i smysl pro monumentálnost prostoru i díla. Ludvík Kolek odvodil z pravoslavné ikony svou metodu vnitřní centralizace světla. Pro Petra Veselého je obraz ikony duchovní realitou, nositelkou Samotného, proto se v jeho tvorbě nejednou objevuje pandantní zobrazení jako spirituální princip předobrazu.

Výsadní místo v křesťanském motivu v druhé polovině 20. století bylo dáno symbolům. Symbol, jako v raně křesťanském umění, zastupuje opět postavu Boha, nikoliv z důvodu dostání doktríně „nezobrazíš“, ale proto, aby se zdůraznil transcendentální přesah. Tento význam je důsledně předveden v celém sakrálním díle Mikuláše Medka a v díle s abstrahující tendencí Ludvíka Kolka.

Je-li zvolena postava, pak je s ní rovněž zacházeno jako se symbolem. Je zbavena reálného, konkrétního popisu jako v případě Petra Veselého, nebo je po vzoru Jana Zrzavého zneutralizována a posunuta do spirituální polohy. Tak jsme se mohli přesvědčit v hustopečské křížové cestě od Ludvíka Kolka nebo v díle „Via Lucis“ od Milivoje Husáka. Abstraktnější formy dostala postava Jaroslava Šerých, ale i on se expresí a lyrickou polohou symbolicky vyjadřuje k metafyzickým a transcendentálním hodnotám.

Všemohoucnost, budoucí oslava Ježíše Krista, přivádí umělce k zakomponování druhé Božské osoby do kosmického prostoru, jak je tomu v dílech „Kristus Dobrý pastýř“ od Jaroslava Šerých a „Via Lucis“ od Milivoje Husáka.

Novum představuje Milivoj Husák v námětu „Nejsvětější srdce Ježíšovo“, kde umělec neváhal zobrazit na místě klasického obrazu kosmickou soustavu. Globálnější vztah člověka k Bohu a vesmíru řeší Ludvík Kolek v senetářovském oltářním triptychu.

Křesťanský motiv s abstrahující tendencí z druhé poloviny 20. století se častěji nachází v chrámech stejně staré dekády, ale zároveň

není pro novodobý motiv výjimečné být integrován do interiéru historických slohů.

Křesťanskému umění 20. století není v plnohodnotném rozsahu dopřáno být běžnou součástí liturgie a své místo mu poskytuje galerie. Problematika výtvarné úrovně, kvalita uměleckého díla versus kýč v sakrálním prostoru je v současné době tak alarmující, že se tímto problémem zabývá nejen obor historie umění, ale i teologie (viz Mädlar s. 4, 5). Umělecko-teologické otázky, polemiky, za jakého předpokladu a jakou výtvarnou formou zobrazit Božskou podstatu či postavu Boha, přetrvávají po staletí a do současných dnů nebyly jednoznačně zodpovězeny.

Umělec je v této práci představen v kontextu české scény, ale také na pozadí vlastního tvůrčího portréту.

Mikuláš Medek, Ludvík Kolek, Jaroslav Šerých a Petr Veselý mají osobitý výrazný styl a také vlastní přístup, přesvědčení, jak ztvárnit transcendentální křesťanský motiv v sakrálním prostoru.

Zásadní výsadou a předností českého informelu je silný duchovní potenciál, proto je zákonité, že Mikuláš Medek, jako jeden z hlavních představitelů tohoto výtvarného proudu, zaujal v liturgickém prostoru se svým křesťanským dílem primární post.

Originální výtvarná technika a zacházení s křesťanskou symbolikou Mikuláše Medka a Ludvíka Kolka představují velmi personální uměleckou kvalitu, která je srovnatelná s evropskou sakrální tvorbou.

Ludvík Kolek a Milivoj Husák se programově zabývají interiérovou chrámovou výzdobou a úpravou. Milivoj Husák obohatil křesťanské téma o nový křesťanský motiv. To nejcennější z jeho tvorby, např. Decem Fontés, se bohužel nenachází v sakrálním prostoru.

Zásadní výtvarný styl představuje rozsáhlá tvorba Jaroslava Šerých, pro kterou je abstrakce a abstraktní tendence základním mezníkem a svorníkem, od něhož se rozvíjí všechna tvůrčí bravurnost. Pro Jaroslava Šerých je křesťanský motiv s abstrahující tendencí celoživotním krédem jeho tvorby. Umělcovo dílo se uplatnilo

v chrámovém prostranství až v roce 1989. Revoluční rok výtvarníkovi umožnil nainstalovat do sakrálního prostoru i díla staršího data.<sup>249</sup>

Autentická umělecká kreace Petra Veselého prokazuje v sakrálním prostoru další velmi výrazný, čistý a osobitý styl.

Petr Nedoma upozorňuje, že křesťanské umění se nemůže nikdy dostat ze své podstaty do stavu současného umění, kde převládá „ironická hra s převrácenými významy“.<sup>250</sup> Profánní tvorba nabývá programového „eklekticismu“<sup>251</sup> a těžce hledá, obhazuje význam obsahů.

Petr Nedoma píše: „...každé umění, které je autentické, vyrostlé z vnitřního života a poznání umělce, ze snahy dobrat se lidského rozměru, vyrůstající z pokory, není zatíženo stavby krize identity a má naději vypovídat o něčem podstatném, co přesahuje člověka.“<sup>252</sup>

To jsou náročná kritéria, ale křesťanské umění má všechny předpoklady je splnit a být jakousi společensko-kulturní zárukou.

---

249 K instalaci děl Jaroslava Šerých velkou měrou přispěli teologové Josef Zvěřina a Dominik Duka.

250 Petr NEDOMA, Katalog výstavy Hořící keř v Praze Emauzách, 26. 6. – 28. 7. 1991, Praha 1991, nepag.

251 Ibidem nepag.

252 Ibidem nepag.



## Résumé

The topic “Christian motif with abstraction tendency in sacral area after 1945” deals with works of art created by five artists in sacral area between 1960s until the beginning of 21st century. This thesis primarily focuses not only on the technique of painting, but also on works which are derived from painting. Besides paintings, it also presents mosaics, copper plates and glass paintings.

The main works of art are presented in chronological order. Each decade of the art history here is represented by one personality. Each artist is being shown not only in the context of Czech setting, but also on the background of his own creative portrait.

A very important part of sacral work was made in 1960s and 1970s by Mikuláš Medek and Ludvík Kolek. An extensive and fundamental art style is being presented in the work of Jaroslav Šerých, whose work joined the sacral area as late as 1989. The revolutionary year enabled Jaroslav Šerých to use even older works of art in the area of cathedral. Milivoj Husák identified himself with the abstract stream in 1990s, which is evident in his sacral work. A very interesting brushwork belongs to the artist Petr Veselý, who managed to implement his authentic production to a cathedral as late as after the year 2000.s

## Seznam použité literatury a pramenů

### Monografická a encyklopedická literatura

- BŘEZINA Otakar: Spisy II Svítání na západě, Praha 1916
- ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST: Bible, Praha 1993
- DIDI-HUBERMAN Georges: Před časem, Brno 2008
- ELBL Benedikt Pavel: Smil z Lichtenburka, Třebíč 2007
- GUARDINI Romano: Křížová cesta našeho Pána a Spasitele, Roma 1970
- GUARDINI Romano: O duchu liturgie, Praha 1993
- GUARDINI Romano: O podstatě uměleckého díla, Praha 2009
- HABROVEC Pavel: Dějiny vzniku poutního kostela Božího Milosrdenství a sv. Faustýny, Brno 2008
- HARTMANN Antonín/MRÁZ Bohumír: Mikuláš Medek. Texty, Praha 1995
- HLAVÁČEK Aleš (ed.): Platón Filébos, Praha 1994
- HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995
- HORYNA Mojmír: Jan Blažej Santini-Aichel, Praha 1998
- HOSÁK Ladislav: Vlastivěda moravská. Díl II., Brněnský kraj, č.43, Hustopečský okres, Brno 1924
- KALISTA Zdeněk: Blahoslavená Zdislava z Lemberka, Praha 1991
- KOLEK Ludvík: Ochránkyně Brna-Panna Maria svátotomská, Brno 208
- MALÝ Zbyšek (ed.): Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–1999, Ostrava 1999
- MARITAIN Jacques: Umění a krása, in: Umění a scholastika, Olomouc 1933
- MRÁZ Bohumír: Mikuláš Medek, Praha 1970
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997
- PLAČEK Miroslav/FUTÁK Peter: Páni z Kunštátu, Praha 2006
- ROBERT Carl: Theogonie und Goetter – Griechische Mythologie, Berlin 1984
- RÜKL Antonín: Souhvězdí, Praha 2002

SAMEK Bohumil: Umělecké památky Moravy a Slezska, 1. svazek, Praha 1994

ŠMEJKAL František: České imaginativní umění, Praha 1996

TEILHARD DE CHARDIN Pierre: Vesmír a lidstvo, Praha 1990

TOMEŠ Jan M.: Jaroslav Šerých, Praha 1993

VAVERKA Jiří a kol.: Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice, Kostelní Vydří 2001

VAVERKA Jiří: Moderní sakrální stavby církví a náboženských společností na území Čech, Moravy a Slezska, Brno 2004

VLČEK Emanuel: Osudy českých patronů, Praha 1995

VLČEK Pavel a kol.: Umělecké památky Prahy. Staré Město – Josefov, Praha 1996

ZEMEK Matěj/BARTUŠEK Antonín: Dějiny Žďáru nad Sázavou (I.sv.), Havlíčkův Brod, 1956

#### Stati v časopisech a periodikách

BARTOŠOVÁ Kateřina: Základem je světlo, in: Reflex XIV, 1, 2003, 49

BENEDETTI Sandro: Sakrální prostor po II. vatikánském koncilu, in: Dialog Evropa XXI, IV, 3, 1993, 2–7

BINDER Ivo: Skrytý život krajiny, in: Ateliér XIX, 11, 2006, 5

DOČEKAL Jan: Skvělé kresby Milivoje Husáka, in: Haló noviny XII, 72, 26.3.2002, 8

FRYŠAROVÁ Renata: Okno je do nebe, říká výtvarník Antonín Klouda, in: Práce LII, 1996, 55, 13

HALÍK Tomáš: Návrat křesťanského umění, in: Umění a řemesla 1991, 3, 27–30

HANUŠ Jiří: Co Bůh? Co člověk?, in: Velehrad IV, 7, 1992, 30–31

HARTMANN Antonín: Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov, in: Umění a řemesla, 1991, 3, 14–19

HARTMANN Antonín, MRÁZ Bohumír: Boudník–Medek, dodatek ke korespondenci a další „Texty pro Mikuláše Medka“, in: Umění, VL, 3–4, 1997, 489–500, 353–364

HORÁK Karel: Erbovní znamení vlaštovka a páni z Křižanova, in: Vlastivědný věštník moravský XLIX, 3, 1997, 292–294

HŮLA Jiří: Kolem věcí, věci kolem, in: Lidové noviny XVI, 177, 31.7.2003, 23

HŮLA Jiří: Radek Brož a šablonová malba, in: Ateliér X, 7, 2007, 12

HUSÁK Milivoj: Kaple exercičního domu v Českém Těšíně, in: Jezuité X, 10, 2001, 3, 8-9

CHAMONIKOLA Kaliopi: Petr Veselý-Kolem věcí, věci kolem, in: Ateliér XVI, 19, 2003, 6

JIRKALOVÁ Karolína: Až na dřeň. Povědomá plátna Petra Veselého, in: Art & Antique 5, 2008, 44–46

JIROUSOVÁ Věra: Medek a Koblasa, in: Ateliér XII, 25–26, 1999, 4

KŘÍŽ Ivan: Iba črepy, in: Profil sprasného výtvarného umenia, II, 12–13, 1992, 29

KŘÍŽ Jan: K malířskému a grafickému dílu Josefa Istlera, Výtvarné umění XVIII, 1968, 3; 99-109

KUBĚNA Jiří: Mikuláše Medka (nepříliš známé) moravské arcidílo – Křížová cesta v Senetářově, in: Proglas I, 3, 1990, 125–127

KUBÍČKOVÁ Klára: „Jsem jako oni“ sugeruje výtvarník Veselý, in: MF Dnes, 19, 291, 2009, C4 (příloha Jižní Morava)

KUTHAN Jiří: Dějiny umění a teologie, in: Umění a řemesla 1991, 3, 94

LANGHAMER Antonín: Skupina M 57 po 40 letech, in: Ateliér X, 23, 1997, 23

MATĚJKA Jan: Výtvarné umění v katolické liturgii, in: Umění a řemesla 1991, 3, 99–100

MAZANEC Jan: Potřebuji světlo i odjinud než ze své hlavy: rozhovor s výtvarníkem Ludvíkem Kolkem, in: Katolický týdeník XIV, 27–28, 2003, 5

MENNINGHAUS Winfried: Lärm und Schwingen – Religion, moderne Kunst und das Zeitalter des Computers, in: Merkur L, 6, 1996, 469–479

MLEJNEK Josef: Lidské tmění v Božího světla prameni, in: Divadelní noviny X, 13, 26.6. 2001, 4–5

MLEJNEK Josef: Váha shora na nic nedoléhá: krátký rozhovor s Františkem Deflerem a Milivojem Husákem, in: Revue Proglas XIII, 6–7, 2002, 43–44

MLEJNEK Josef: Chorvatské kořeny a emotivní geometrie: rozhovor s malířem Milivojem Husákem, in: Revue Politika, Proglas III, 2, 2005, 4–6

MLEJNEK Josef: Hada nelze chytat ani Boží rukou, in: Revue politika III, Proglas II, 7, 2005,

MRÁZ Bohumír: Výtvarná realizace v naší architektuře, in: Výtvarné umění XIX, 9–10, 1969, 422–454

MRÁZ Bohumír: Pocta blahoslavené paní Zdislavě. Ateliér IV, 6, 1991, 5

NEDOMA Petr: Křesťanské umění. Dnes a zde, in: Umění a řemesla 1991, 3, 30-32

NETOPIIL Pavel: Poznámky k nedávným výstavám Petra Veselého, in: Prostor Zlín XV, 2, 2008, 3–6

ONDRAČKA Pavel: Petr Veselý a Svatopluk Otisk v Šumperku, in: Prostor Zlín IV, 9/10, 1996, 11–13

ONDRAČKA Pavel: Všedně, in: Host XXII, 1, 2006, 63

PREISNER Pavel: Petr Veselý-vŠEDnĚ, in: Prostor Zlín XIII, 2, 2006, 23–25

RECHLÍK Karel: Iniciativy, in: Umění a řemesla 1991, 3, 19–26

- ROYT Jan: Umění a církev, in: Umění a řemesla 1991, 3, 7–14
- RUMBOLD Günter: Církev potřebuje umění, in: Umění a řemesla 1991, 3, 100–102
- SEDLÁČEK Zbyněk: Stoly Petra Veselého, in: Ateliér XI, 19, 1998, 6
- SCHMIED Wieland: Über Spiritualität. in: Kunst und Religion LXVIII, 4, 2005, 242–243
- SLÁDEČKOVÁ Barbora: Poklona: Petr Všečka, Alena Všečková, Milivoj Husák, in: Prostor Zlín VIII, 4–6, 2000, 66–67
- SYMON Josef: Výtvarník a církevní prostor, in: Umění a řemesla 1991, 3, 79–80
- TOMSOVÁ Lenka: Otevřený dialog, in: Ateliér III, 6, 1990, 1–2
- VACHTOVÁ Ludmila: Malíř Mikuláš Medek, in: Tvar VIII, 9, 1956, 280–281
- VACHTOVÁ Ludmila: Jedovnice, Domov, 4, 1967, 20 – 23
- VACHTOVÁ Ludmila: Drobná kacířství v závorkách mezi řádky, in: Umění a řemesla 1991, 3, 5–7
- VALOCH Jiří: Cesty k objektu, in: Ateliér VI, 17–18, 1993, 12
- VIEWEGHOVÁ Pavla: Ludvík Kolek: Osobnost a dílo, in: Dialog-Evropa XXI, VI, 1, 1995, 13–17
- ZÁLEŠÁK Jan: Tiché (z)jevení, in: Ateliér XXII, 2, 2009, 4

#### Rukopisné nepublikované texty

- HUSÁK Milivoj: Kaple biskupského gymnázia v Brně (nepublikovaný dopis studentům gymnázia), Brno 1994.
- VESELÝ Petr: Rozhovor s Tizianem Cadorou (textový přepis nepublikovaného rozhovoru)
- ZHOŘ Igor: Nepublikovaný oponentský posudek souborného výtvarného díla akad.malíře Petra Veselého z Brna k habilitačnímu řízení, Brno 1993

Jan Pavel II: List papeže Jana Pavla II., definitivní verze s korekturami ze Skripta, Vatikán, 4.4.1999

### Dokumenty

Dokumenty II. vatikánského koncilu Praha 1995

### Katalogy souborných a skupinových výstav

BINDER Ivo/REIDEL Hermann/BRUNCLÍK Pavel/RECHLÍK Karel: In Memoriam Radek Brož. Radek Brož, Otmar Oliva, Adriena Šimotová. Katalog výstavy Umělecké sbírky řezenského biskupství, Diecézní muzeum v Řezně, 12. 10. – 2. 12. 2001, Řezno 2001

BINDER Ivo/RECHLÍK Karel.: Znak a svědectví. Katalog výstavy Muzea hl.m. Prahy, 14. 2. - 28. 4. 1991, Praha 1991

DUKA Dominik/HLAVÁČKOVÁ Miroslava/YEGAR Moshe: Starozákonní motivy v českém umění dvacátého století. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 30. 8. – 5. 11. 1995, Galerie umění v Karlových Varech 23. 11. 1995 – 14. 1. 1996, Roudnice nad Labem 1995

JUDLOVÁ Marie: Magický realismus, in: Ohnisko znovuzrození Českého umění 1956–1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR a Městskou knihovnou v Praze, 28. 7. – 23. 10. 1994, Praha 1994

HLAVÁČKOVÁ Miroslava/ROYT Jan/TICHÝ Ladislav/TICHÝ Mojmír: Novozákonní motivy v českém umění 20. století. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 9. 10. – 1. 12. 1996, Roudnice nad Labem 1996

KLIMEŠOVÁ-JUDLOVÁ Marie/NEŠLEHOVÁ Mahulena/PAŘÍK Arno/DVOŘÁK, František/VESELÝ Aleš: Robert Piesen. Katalog výstavy v Galerii Zlatá Husa a Galerii Franze Kafky, září-prosinec 2001, Praha

2001

NEDOMA Petr, Katalog výstavy Hořící keř v Praze Emauzách, 26. 6. – 28. 7. 1991, Praha 1991

NEŠLEHOVÁ Mahulena, a kol.: Český informel. Katalog výstavy Galerie Václava Špály a Staroměstské radnice, únor–březen 1991, GHMP 1991

NEŠLEHOVÁ Mahulena: Pavla Mautnerová, Robert Piesen. Katalog výstavy Galerie U Bílého jednorožce, 19. 9. – 17. 11. 1996, Klatovy 1996

PEŇÁZ Petr: Odhalování světla: Deset studen na Hoře Zelené vyprejštěných. Text k malířské instalaci Decem fontes-Deset studen v prostoru ambitu poutního kostela sv.Jana Nepomuckého na Zelené Hoře, 14. 8. - 30. 9. 2004

PRIMUSOVÁ Adriana/KLIMEŠOVÁ Marie: Skupina Máj 57, úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60: let, Katalog výstavy v Císařské konírně Pražského hradu, 17. 8. - 15. 12. 2007

TETIVA Vlastimil: Skutečnost a iluze. Tendence českého radikálního realismu. Katalog výstavy Alšovy jihočeské galerie, 24. 4. - 22. 8. 1993, Hluboká nad Vltavou 1993

VESELÝ Petr: text bez titulu v katalogu výstavy Zpřítomnění V, Bienále Doní Kounice, 5. - 7. 9. 2008

Huit tcheques: Josef Daněk, Milan Mani, Libor Jaroš, Bohuslava Olešová, Vladimír Kokolia, Marian Palla, Petr Kvíčala, Petr Veselý. Katalog výstavy v Galerie du confort moderne, 21. 6. - 12. 7. 1990, Poitiers 1990

#### Katalogy autorských výstav

BRUNCLÍK Pavel: Adriana Šimotová–Tvář. Katalog výstavy Slovenské národné galérie v Bratislave, 6.5.-27.6.2003, Bratislava 2004

HOFMANN Friedhelm: Čestmír Janošek Bilder vom Licht in Natur und Atelier. Katalog der Ausstellung Herausgegeben von der Künstlerunion Köln, Mai 1985, Köln 1985

EDEL Tomáš/HLAVÁČKOVÁ Miroslava/HŮLA Jiří/PACÁK JIŘÍ: Radek



Brož: obrazy, monotypy, objekty. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici n. L., 15. 5. - 29. 6. 1997, Roudnice nad Labem 1997

HANEL Olaf: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008

HARTMANN Antonín: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum, 25. 4. – 18. 8. 2002, Praha 2002

HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jaroslav Šerých. Sursum corda/Vzhůru srdce. Katalog výstavy Výstavní síň Mánes, 23. 9. – 14. 10. 1993, Praha 1993

HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Petr Veselý. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2005

HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jaroslav Šerých. Záznamy duše. Katalog výstavy Městské galerie Hradce nad Moravicí, 7. 4. – 20. 5. 2007, Hradec nad Moravicí 2007

HŮLA Jiří: Poznámky k výstavě Petra Veselého, Text k výstavě Petr Veselý, v Divadle hudby OKS v Olomouci, 11. 1. - 5. 2. 1990

HŮLA Jiří: K tvorbě Petra V. Text výstavy Petr Veselý-Deště, slova, stopy, fragmenty, krajiny Kresby v Geofyzikálním ústavu AV ČR, 7. 5. - 30. 6. 2008

JUDLOVÁ Marie: Robert Piesen. Katalog výstavy v Domě U kamenného zvonu, červenec-srpen 1991, Praha 1991

KOTALÍK Jiří T.: Jiří Sozanský, Téma Job. Katalog výstavy Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 18. 8. – 25. 9. 2005, Litoměřice 2005

KOTRLÁ Iva: Ludvik Kolek. Katalog výstavy Museum voor religieuze kunst, 22.12.1979 – 6.1.1980, Ostende 1979, nepag.

KROPÁČEK Jiří: Jaroslav Šerých. Malé confiteor. Katalog výstavy Galerie Beseda v Ostravě, Ostrava 2006

KŘÍŽ Ivan: Jenom střepy?. Text výstavy Petr Veselý-Obrazy, kresby v Městském divadle Zlín 24.11.1992-17.1.1993, Brno 1992

LAHODA Vojtěch, Katalog výstavy Miloslav Hájek, malba/sochy/kresby v Galerii Maldoror, Praha 2007

NEDOMA Petr: Petr Veselý. Katalog výstavy Galerie Jaroslava Krále 177 výstava, 15. 6. -25. 7. 1993, Dům umění města Brna, Brno 1993

NEUMANNOVÁ Eva/KOTALÍK Jiří T.: Jiří Sozanský: kresebné a grafické dílo. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 26. 1. –25. 4. 1999, Praha 1999

ONDRAČKA Pavel: Petr Veselý-Obrazy, kresby. Katalog 67. výstavy Galerie Caesar, 3.2.1998-28.2.1998, Olomouc, 1998

PETLACHOVÁ Hana: Solitudo Milivoj Husák obrazy kresby videodokumenty. Katalog výstavy Muzea Brněnska, Podhorácké muzeum v Předklášteří, 4. 10. – 6. 11. 2005, Brno 2005

POKORNÝ Marek: Analytické epifanie Petra Veselého, Katalog výstavy Petr Veselý, Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, 3. 12. 2008 - 11. 1. 2009, Brno 2009

RAIMANOVÁ Ivona: Josef Žáček – Obrazy. Katalog výstavy Svazu českých výtvarných umělců v Galerii mladých (U Řečických), 4. 1. – 15. 1. 1989, Praha 1989, nepag.

SEDLÁČEK Zbyněk: Petr Veselý. Katalog výstavy v Domě umění v Opavě, 14. 3. -23. 4. 2000, Opava 2000

SEDLÁČEK Zbyněk: Petr Veselý. Katalog výstavy Galerie umění Karlovy Vary, 11. 1. –2. 3. 2008, Karlovy Vary 2007

ŠERÝCH Jaroslav: Děje naděje. Katalog výstavy Míčovny Pražského Hradu, 28. 6. – 27. 8. 2000, Praha 2000

ŠTĚDRŮ Petr: Zrada slov. Text katalogu výstavy Milivoj Husák-Temnokresby, Göbelova vila v Brně, Galerie Vila Primavesi v Olomouci 2008

### Sborníky

RŮŽIČKA Václav/ SMEJKAL Ladislav/ SOVADINA Miloslav/ SVATOŠ Ambrož/ VLČEK Emanuel (ed.): Zdislava z Lemberka, Česká lípa 1990

ŠÁLKOVÁ Jana, Portrét umělce v středních letech, in: 54. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1998, 156

### Internetové zdroje

HEBERS Klaus, PLÖTZ Robert, Einführung: Spiritualität des Pilgers im christlichen Westen. in: Spiritualität des Pilgers, Tübingen 1993,7-24, [http://books.google.com/books?hl=cs&lr=&id=Himw2AjTeY8C&oi=fnd&pg=PA7&dq=spiritualitat+kunst&ots=\\_E1O2G7urw&sig=INGka4jDiUWRGe6-e8Ed3q4vrN0](http://books.google.com/books?hl=cs&lr=&id=Himw2AjTeY8C&oi=fnd&pg=PA7&dq=spiritualitat+kunst&ots=_E1O2G7urw&sig=INGka4jDiUWRGe6-e8Ed3q4vrN0), vyhledáno 10. 2. 2009

Red: Ikony všednosti Petra Veselého, me.art, <http://metropolislive.cz>, vyhledáno 22. 6. 2009

MÄDLER Inken, Kirche und bildende Kunst der Moderne: Ein an F.D.E. Schleiermacher orientierter Beitrag zur theologischen Urteilsbildung, Tübingen 1997, vyhledáno únor-květen 2009

<http://www.zdarskefarnosti.cz/kategorieklasterpage.aspx?IDKategorieKlaster=4>, vyhledáno 14.1.2009

### Dokumentární film

„Rozhovor místo záložky“ „Malíř a světice“ „Z malířského deníku“ Videopublikace Jaroslav Šerý 1993, režie Milan Pešek.

Sakrální interiéry Milivoj Husák, režie P. Baran, 2002.

## Apendix

### *Historie k cyklu Svatá Zdislava od Jaroslava Šerých*

První snahy o založení cisterciáckého kláštera jsou spjaty s panem Janem z Polné. Velmož, jenž v letech 1232 – 1234 zamýšlí vystavit klášter na území vesnice Nížkova,<sup>253</sup> se obrací na opata sedleckého Slávka. Ten povolá roku 1235<sup>254</sup> mnichy do Nížkova, ale už roku 1239<sup>255</sup> zjistí hmotné nedostatky konventu a fundaci pozastaví. Přes obtíže se podařilo zrealizovat dřevěný kostel sv. Mikuláše. Nejsou doložené vazby pana Jana z Polné a Přibyslava z Křižanova. Přibyslav z Křižanova požádal roku 1250<sup>256</sup> sedleckého představeného o založení rodového kláštera a odkázal klášteru své jmění, proto je považován za *prvního zakladatele*. Přibyslav z Křižanova pověřil tímto úkolem ještě před svou smrtí v roce 1251<sup>257</sup> svého zetě Bočka z Obřan.

Z historického významu je pan Přibyslav více upřednostňován jako otec Zdislavy z Lemberka, než jako důležitý velmož 13. století. Založil Křižanov (1239)<sup>258</sup>, kde vystavěl obytnou část v rámci kolonizačního procesu, a proměnil vysočanský prales na pole obživné půdy. Přibyslav z Křižanova patřil jako důvěrník do nejbližšího okruhu krále Václava I. (1230-1253). Roku 1238<sup>259</sup> byl pověřen do služby královského kastelána na hradě Veverí a roku 1239<sup>260</sup> se stal kastelánem na brněnském hradě, který patřil přemyslovským knížatům. Byl hejtmanem pohraniční stráže a měl na starosti českomoravskou hranici, která byla vymezena územím od Liběče přes Žďár až na okraj Brna. Daroval křižanovský kostel sv.

---

253 Matěj ZEMEK, Antonín BARTUŠEK : Dějiny Žďáru nad Sázavou, Havlíčův Brod, 1956, 24  
Zdeněk KALISKA: Blahoslavená Zdislava z Lemberka, Praha 1991, 72

254 [www.zdarskefarnosti.cz/kategorieklasterpage.aspx?IDKategorieKlaster=4](http://www.zdarskefarnosti.cz/kategorieklasterpage.aspx?IDKategorieKlaster=4) ,  
vyhledáno 14.1.2009

255 ZEMEK/BARTUŠEK 1956 (pozn. 253) 25.

256 Viz (pozn. 254)

257 VLČEK 1995 (pozn. 167) 221-241, 222.

258 Miroslav PLÁČEK, Peter FUTÁK: Usychající větev Bočkovy linie: páni z Obřan, in: Páni z Kunštátu, Praha 2006, 38 – 82, 45.

259 Ibidem 222.

260 Ibidem.

Václava i s desátky kláštera sv. Ducha v Brně.<sup>261</sup> Pan Přibyslav z Křižanova se podílel na zakládání dominikánského ženského kláštera Cella Sanctae Mariae Chewschencelle v Brně. Dokladem je nám zakládající listina z 29. února 1240,<sup>262</sup> kde je Přibyslav uveden jako svědek.

Ze Žďárské kroniky<sup>263</sup> víme, že si křižanovský velmož vzal za manželku paní Sibylu, vdovu po velmoži Bohušovi. Přišla do Čech jako dvorní dáma princezny štaufské Kunhuty, dcery krále Filipa (syn císaře Fridricha II.). Princezna Kunhuta byla provdána roku 1224 za prince Václava I. Paní Sibyla pocházela z dolnoitalských držav.<sup>264</sup> Z manželství pana Přibyslava z Křižanova a paní Sibyly se narodily čtyři dcery: Zdislava, Eufenie, Libuše a Eliška (Alžběta) a syn Petr. Přibyslav zemřel v roce 1251 a jeho ostatky byly uloženy u bratří minoritů v Brně.<sup>265</sup> Paní Sibyla se po Přibyslavově smrti provdala za Jindřicha z Žitavy. Sibyla prožila poslední léta ve žďárském klášteře, kde byla také pochována. Její smrt se datuje do roku 1261.<sup>266</sup> Žďárskému klášteru odkázala všechnu majetek.

Heraldika erbu Přibyslava z Křižanova není známa, ale ve farním kostele sv. Prokopa ve Žďáře nad Sázavou se zachoval znak rodu Křižanů, na němž je koruna – symbol vznešenosti. Erb je rozdělen do čtyř částí, přičemž v protilehlých polích jsou dvě k sobě letící vlaštovky černé barvy a tři horizontální pruhy - uprostřed modrý obklopen dvěma šedivými.<sup>267</sup>

Boček z Obřan byl nejstarším synem Gerharda ze Zbraslavi. Panu Bočkovi je nejčastěji připisován predikát „z Obřan“, ale on sám tento přívlastek nikdy neužíval, i když Obřany vsutku vlastnil. Začal ho

---

<sup>261</sup> Ibidem 222.

<sup>262</sup> KALISTA 1991 (pozn. 178) 76.

<sup>263</sup> Ibidem 95.

<sup>264</sup> VLČEK 1995 (pozn. 167) 222.

<sup>265</sup> Ibidem.

<sup>266</sup> KALISTA 1991 (pozn. 178) 107.

<sup>267</sup> Karel HORÁK: Erbovní znamení vlaštovka a páni z Křižanova, in: Vlastivědný věstník moravský, XLIX, 3, 1997, 292 – 294, 293.

používat až jeho syn Bernard.<sup>268</sup> Prvním písemným dokladem o jeho osobě je darovací listina pro znojemského kaplana Řehoře z listopadu 1232 vydaná moravským markrabětem Přemyslem. Datum narození se klade před rok 1210.<sup>269</sup>

Pan Boček měl podíl na urovnání konfliktu mezi dynastií Přemyslovců a Babenberků a touto zásluhou se dostal v prosinci 1233 do úřadu maršála, kde setrval do března 1235<sup>270</sup>. Rovněž je Boček z Obřan doložen jako podkomoří, a to od roku 1234 až do května 1235.<sup>271</sup> Zásluhou krále Václava I. se pan Boček dostává do vysokého úřadu znojemského purkrabího. S hodností znojemského purkrabího vystupuje na listině pro Oslavanský klášter roku 1238 jako svědek mezi znojemskou a brněnskou provincií. Tento úřad vykonával až do konce svého života.<sup>272</sup>

Miroslav Plaček a Peter Futák se domnívají, že Boček velel hlavnímu oddílu moravského kraje.<sup>273</sup> Tento vojenský oddíl zabránil roku 1241 vpádu Mongolů do vnitrozemí. Žďárská kronika nás informuje o manželství Bočka z Obřan s Eufemií (dcerou Přibyslava z Křižanova), kteří měli prvorozenou dceru Anežku a dva syny Smila a Gerharda.<sup>274</sup>

V roce 1252 zakládá Boček z Obřan žďárský klášter „Fons Beatae Mariae Virginis“<sup>275</sup> (Studnice Panny Marie).<sup>276</sup> Dokladem je nám konfirmační listina<sup>277</sup> o založení žďárského kláštera z roku 1252, kde je podepsán moravský markrabě Přemysl Otakar II. a Boček z Obřan, který užívá titul hrabě z Pernegu a purkrabí znojemský. V testamentu ze 17. prosince 1255<sup>278</sup> odkazuje Boček z Obřan celé dědictví žďárskému

---

268 PLAČEK /FUTÁK 2006 (pozn. 257) 43.

269 Ibidem 38.

270 V téže roce zakládá Nové Město na Moravě.

In: Ibidem, 59.

271 Ibidem 41.

272 Ibidem 42.

273 Ibidem 46.

274 KALISTA 1991 (pozn. 261) 96.

PLAČEK/FUTÁK 2006 (pozn. 257) 61.

275 ZEMEK/BARTUŠEK 1956 (pozn. 253) 29.

276 Papež Inocent IV. (1243-1253) dal souhlas k založení a zaštil klášter osobní imunitou.

První kolonie mnichů byla z Nepomuku. Ze stavbou kamenného kostela se začalo roku 1253 za opata Fridricha z Nepomuku. Za Bočkova života byly vystavěny obvodové zdi.

In: Ibidem.

277 PLAČEK/FUTÁK 2006 (pozn. 258) 49.

278 Za vykonavatele závěti stanovil své bratry Kunu a Smila.

klášteru, proto je také považován za *druhého zakladatele*. Umírá 20. prosince 1255<sup>279</sup> a je pochován v dnešní chórové kapli Navštívení Panny Marie, kde jsou uloženy také ostatky rodiny Bočka z Obřan a Kunštátu.<sup>280</sup> Eufémie nechala kolem roku 1263 postavit v blízkosti kláštera nový špitál a svého syna Gerharda učinila správcem.

Pan Boček z Obřan pochází z rodu Kunštátů, jenž má v erbu figury tří vrchních pruhů černé barvy na stříbrném poli.<sup>281</sup>

Smil z Lichtenburka byl syn Jindřicha ze Žitavy, jenž se stal manželem paní Zdislavy po Přibyslavově smrti.<sup>282</sup> Je doloženo, že Smil získal po roce 1210 úřad kladského kastelána, ale v roce 1213 už tuto funkci nezastával. Jeho jméno se objevuje na listině, kde Přemysl Otakar I. (1198-1230) schvaluje klášter v Doksanech premonstrátským řeholnicím.<sup>283</sup> Na listině Václava I. z 22. července 1239 se pojednává o daru kapitule pražské tzv. čtvrtému městu pražskému, kde je uveden jako svědek s titulem „Zmilo purgravius Pragensis“. Tento úřad spravoval v letech 1249 – 1251.<sup>284</sup> Smilovo jméno figuruje na mnoho listinách a pečetích Přemysla Otakara I. jako svědka. Např. privilegium pražských Židů z roku 1254, při církevních konfirmacích v Břevnově (1255 a 1256), v opatství St. Florian v Rakousku (1258), v opatství St. Victor ve Štýrsku (1260).<sup>285</sup> Za vlády krále Přemysla Otakara II. se účastní velké křížové výpravy roku 1254 do Prus na obranu a pomoc řádu německých rytířů.<sup>286</sup>

Smil z Lichtenburka vystavěl hrad Lichtenburk na vrcholu pod hřebenem Železných hor. Stejně tak jako Přibyslav přivádí kolonisty a zakládá malá města a vesnice v oblasti českomoravského pohraničí.<sup>287</sup>

---

Dědičný převod schválil olomoucký biskup Bruno v listině z 27. ledna 1261 a papežský úřad v čele s Janem XXI. (1276-1277) to potvrdil dne 30. ledna 1277.

In: Ibidem 30.

279 ZEMEK/BARTUŠEK 1956 (pozn. 253) 29.

280 Ibidem 50.

281 PLAČEK/FUTÁK 2006 (pozn. 258) 10 – 11.

282 KALISTA 1991 (pozn. 178) 117.

283 Pavel Benedikt ELBL: Smil z Lichtenburka, Třebíč 2007, 22.

284 Ibidem, 31.

KALISTA 1991 (pozn. 178) 118.

285 Ibidem.

286 Ibidem 119.

287 Ibidem 120.

Pavel Benedikt Elbl hypoteticky stanovuje datum sňatku pana Smila z Lichtenburka a paní Elišky (Alžběty), dcery Přibyslava z Křižanova, kolem roku 1240.<sup>288</sup> Dále píše, že po sobě zanechali dva syny, Čáslava a Jindřicha, a jednu dceru Scholastiku.<sup>289</sup>

Ze svého majetku finančně podporoval cisterciácké řády v Tišnově, ve Zlaté Koruně, ve Valdsasech, v Mnichově Hradišti a v Sedlci. Dochovala se listina z 5.listopadu 1257, kde prokazuje darování desátku ze stříbrných dolů<sup>290</sup> klášterům v Sedlci, v Mnichově Hradišti a ve Žďáru nad Sázavou.<sup>291</sup>

Žďárského kláštera se ujal po smrti švagra Bočka z Obřan. Během Smilova života byl dokončen chór, transept a dvě boční kaple kamenného kostela sv. Mikuláše a nanebevzetí Panny Marie(1264).<sup>292</sup> Zasloužil se o výstavbu mariánské kaple<sup>293</sup>, kde byl po smrti také pochován. Smil z Lichtenburka se za své mecenášství stal *třetím zakladatelem* kláštera ve Žďáru nad Sázavou.

Smil z Lichtenburka pochází z rodu Ronovců (z něm. die Rönne), kteří měli v erbu černé zkřížené ostrve<sup>294</sup> na zlatém pozadí. Červenou rybu do erbu získal, jak víme od kronikáře Dalimila, při volbě římského krále Viléma z Porýní roku 1257.<sup>295</sup> Do Erbu Smila z Lichtenburka patří ještě kytice pavích per.

Havel z Lemberka, velmož a rytíř ze severních Čech, pochází z rodu Markvarticů doloženého na konci 12. století.<sup>296</sup> První zmínka o panu Havlu z Lemberka se objevuje na darovací listině z 6. února 1233, kdy král Václav I. daruje své matce Konstancii řadu vesnic na stavbu špitálu při kostele sv. Petra na Poříčí, kde je jako svědkem s dalšími např.

---

288 ELBL 2007 (pozn. 283) 6.

289 Ibidem 5.

290 Smil vlastnil stříbrné doly v Německém Brodě, Šlapanově, Přibyslavi, Bělé, Horní Bobrově, Radňovicích a Jiřkovících.

In: Ibidem 9.

291 KALISTA 1991 (pozn. 178) 123.

292 ZEMEK/BARTUŠEK 1956 (pozn. 253) 42.

293 Ibidem 33.

294 ELBL 2007 (pozn. 283) 18.

295 Ibidem 14.

296 Jeden z Markvartů se připomíná roku 1159 jako komorník Vladislava I. (1140 – 1172).

In: KALISTA 1991 (pozn. 178) 135.



s Jindřichem ze Žitavy nebo s Jindřichem z Hradce.<sup>297</sup> Teprve v roce 1241 se za jménem pana Havla objevuje přívlastek z Lemberka.<sup>298</sup> Na přelomu 30. a 40. let 13. století<sup>299</sup> založil na místě strážní tvrže hrad Lemberk (původní názvy hradu Lewenberch a Löwenberg byly odvozeny od rodového znaku Markvarticů – lva).<sup>300</sup> Erbovým znakem pána z Lemberka byl zlatý lev na modrém pozadí.

Válečný konflikt mezi králem Václavem I. a jeho synem Přemyslem Otakarem II., markrabětem moravským, vyústil povstáním roku 1248 – 1249.<sup>301</sup> Pan Havel se postavil na stranu krále a za věrnou službu mu bylo věnováno území Jablonné. Na konfirmační listině Václava I. z roku 1249 se Havel podepisuje s přívlastkem z Jablonné.<sup>302</sup>

V Jablonném založil městské sídlo a nechal vystavět farní kostel Panny Marie.<sup>303</sup> Havel a Zdislava z Lemberka<sup>304</sup> přivedli do Turnova a do Jablonné řeholnický řád dominikánů.<sup>305</sup> Pan Havel z Lemberka získal kolonizačním procesem značnou část Kladska, kde se po roce 1253 stal královským purkrabím.<sup>306</sup>

Dalimilova kronika nám dokládá, že Havel z Jablonné (Lemberka) byl roku 1257 pověřen králem Přemyslem II., aby se spolu s pány z Hrona, Náchoda a ze Světlického (z Lichtenberka) účastnil diplomatické cesty u příležitosti volby římského krále Viléma z Porýní.<sup>307</sup> Žďárský kronikář Jindřich z Heimburka píše o sňatku Havla z Jablonné a Zdislavy

---

297 Ibidem 135.

298 Ibidem 142.

299 Václav RŮŽIČKA: Paní Zdislava z Lemberka – významná osobnost Českého středověku, in: Zdislava z Lemberka, Česká Lípa 1990, 15 – 25, 18.

300 VLČEK 1995 (pozn. 167) 222.

301 KALISTA 1991 (pozn. 178) 50, 266.

302 Ibidem 142.

Ibidem 135.

303 Zřízení městské je v Jablonné doloženo dokumenty lety 1364 a 1399.

In: Ibidem 149.

304 Emanuel VLČEK : Fyzická osobnost blahoslavené Zdislavy, in: Zdislava z Lemberka, Česká lípa 1990, 7-14, 7.

305 Emanuel Vlček se domnívá, že Havel a Zdislava z Lemberka byli ve třetím řádu dominikánů. Zdeněk Kalista to vyvrací s argumentem, že se to neshoduje se středověkou mentalitou a upozorňuje, že to není doloženo prameny.

In: VLČEK 1995 (pozn. 167) 223.

KALISTA 1991 (pozn. 178) 217.

306 Ibidem 145.

307 Ibidem 160, 178.

bez časového údaje.<sup>308</sup> Z Dalimilovy kroniky víme, že paní Zdislava zemřela roku 1252.<sup>309</sup> Z antropologicko - lékařského výzkumu pozůstatků rozboru kostní tkáně lze s jistotou odvodit ženské pohlaví a věk +/- 33 let (nepřekročila vyšší věkovou hranici). Z toho vyplývá, že se narodila před rokem 1220.<sup>310</sup>

Nejstarší syn byl Havel. První listinu, na které je uvedeno jeho jméno „Galus filius Galus Lewenberch“, vydal Přemysl Otakar II. 10. července roku 1254 k úhradě škody Oseckého kláštera vzniklé povstáním (1248 - 1249).<sup>311</sup> Poslední doklad, kde má syn Havel hodnost královského komoří, je potvrzení privilegia Přemysla Otakara II. z 27. října 1270 pro rakouské město Tulnu.<sup>312</sup> V roce 1265 se dostává do hodnosti nejvyššího číšníka království českého.<sup>313</sup> Na přelomu let 1267 – 1268 se účastnil křížové výpravy na straně českého krále Přemysla Otakara II. v Prusku a v Litvě na ochranu řádu německých rytířů.<sup>314</sup> O dceři Markétě máme jedinou písemnou zprávu ze žďárské kroniky. „Autor se o ní zmiňuje jako o sličné, krásné a ušlechtilé.“<sup>315</sup>

Jsou známy historické záznamy o druhém synovi Jaroslavovi, který používal oslovení „Jarolaus de Lewenberch“, jak je tomu na listině ustanovující mírové podmínky z 13. července 1272 mezi Přemyslem Otakarem II. a uherským králem Štěpánem V. Druhý titul, který Jaroslav užíval, byl „Jaroslaus de Turnov, frater Galli“, jak se dočteme na královské listině z 14. července 1272.<sup>316</sup>

Jméno „Zdislaus de Lewenberch, frater Galli“ se objevuje na soudobých listinách už roku 1272<sup>317</sup>. O nejmladším synu Zdislavovi<sup>318</sup>

---

308 Ibidem 81.

309 Ibidem 182.

VLČEK 1995 (pozn. 167) 221 – 241, 223.

310 Ibidem 237.

311 KALISTA 1991 (pozn. 178) 288.

312 Ibidem 288 – 290.

313 Ibidem 290.

VLČEK 1995 (pozn. 167) 223.

314 KALISTA 1991 (pozn. 178) 293.

315 Ibidem 181.

316 Ibidem 297.

317 Ibidem 311.

318 Zdislav z Lemberka uzavírá čtvrtleté příměří doložené listinou z 24. května 1284 s pány pokolení u Růže, z Hynkem z Dubé, kteří byli kdysi spojenci Jaroslava a Hynka

víme, že spravoval úřad purkrabího Pražského hradu za doby Václava II. (1283 – 1305), ale jen do příchodu Závěše z Falkenštejna.<sup>319</sup>

---

z Lichtenberka, jenž byl syn Smila ze Šternberka, z toho lze vyvodit, že Zdislav z Lemberka byl v rozepři se svým příbuzenstvím.  
In: Ibidem 110.

<sup>319</sup> Ibidem 306.

## **Obrazová příloha**

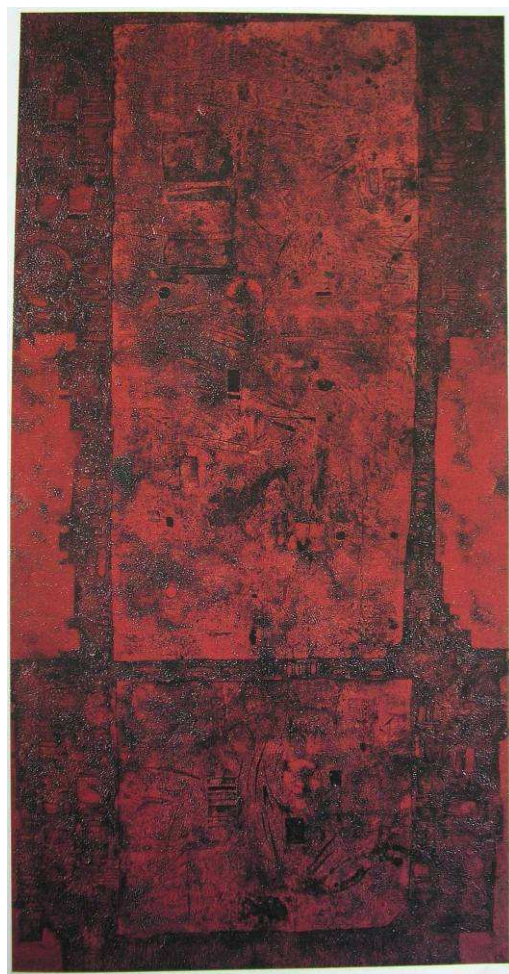


**Obr. 1 Toyen: Stisk ruky, 1934, olej, plátno, 49,5 x 72,5 cm, NG v Praze.**



**Obr. 2 Josef Istler: Květen 1945, 1945, olej, překližka, 133 x 179 cm, ČMVU v Praze.**



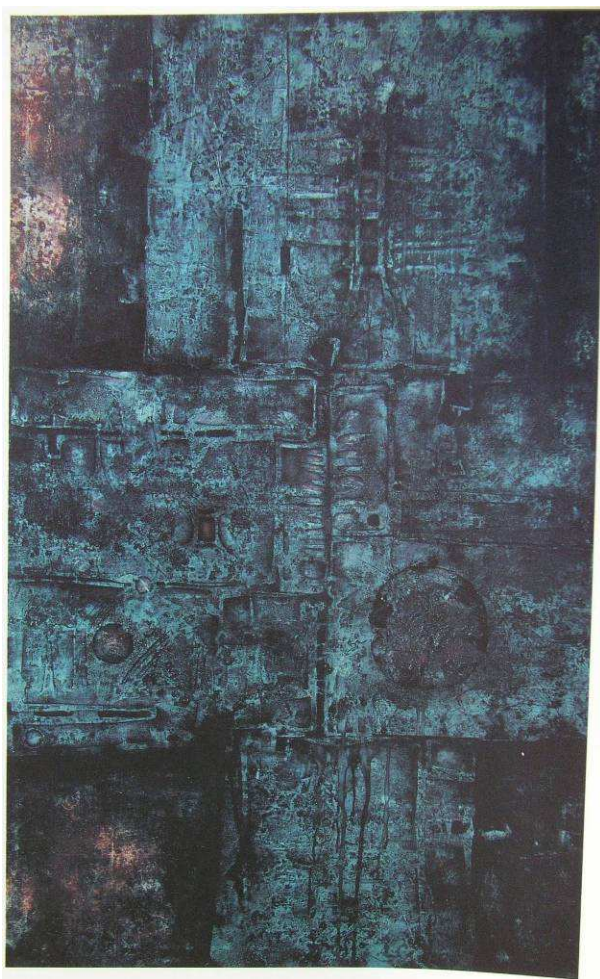


Obr. 3 Mikuláš Medek: Utrpení 16.000 červených cm, 1962, email, olej, plátno, 260 x 130 cm, soukromá sbírka.



Obr. 4 Mikuláš Medek: Kříž, 1963, olej, email, plátno, 200 x 300 cm, kostel sv. Petra a Pavla v Jedovnici.





Obr. 5 Mikuláš Medek: Kříž Železa III, 1961, olej, email, plátno, 162 x 101 cm, Galerie Zlatá Husa v Praze.



Obr. 6 Mikuláš Medek: Maso kříže IV, 1961, olej, email, plátno, 90 x 140 cm, soukromá sbírka, Praha.



**Obr. 7 Josef Istler: Obraz, 1962, komb. Technika, deska, 230 x 155 cm, soukromá sbírka.**



**Obr. 8 Robert Piesen: Gehinnom, 1962, olej, laky, plátno, 110 x 92 cm, soukromá sbírka.**





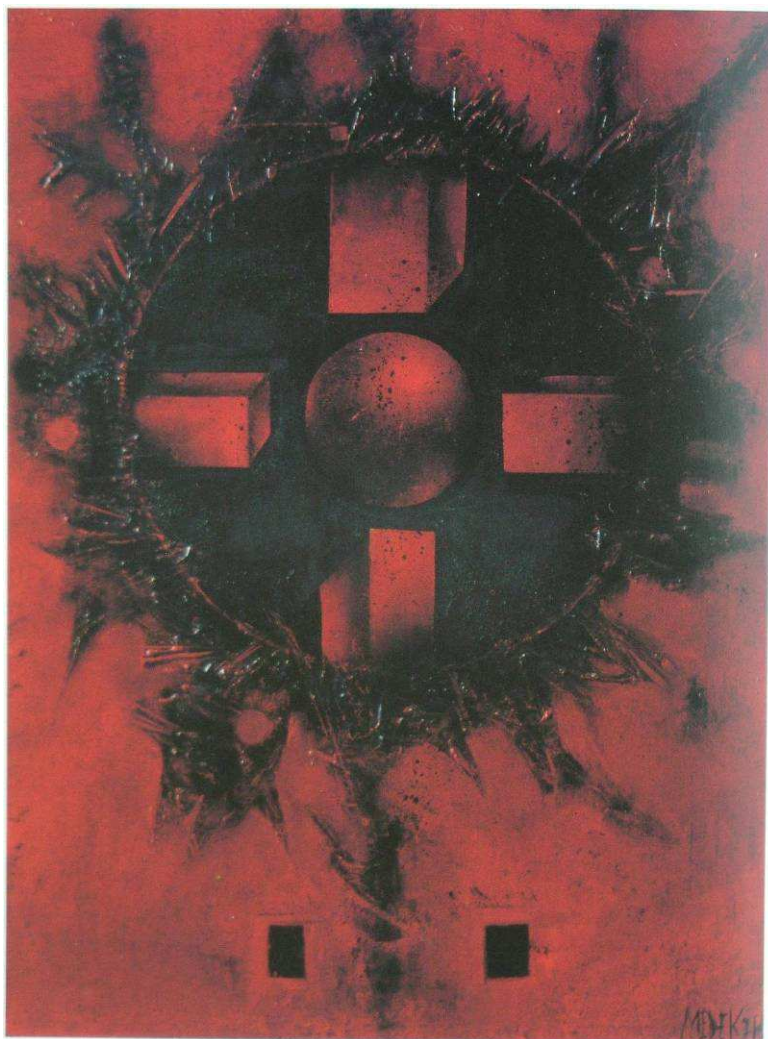
**Obr. 9 Jan Koblása: Finis terrae č. 1, 1961, tempera, dispercoll, plátno, 150 x 125 cm, soukromá sbírka.**





**Obr. 10 Mikuláš Medek: Oltářní obraz, 1970, olej, email, plátno 180/80 x 140 cm, Kaple Božského srdce Páně v Kotvrdovicích.**





Obr. 11 Mikuláš Medek: Magnetická květina, 1971, olej, email, plátno, 73,5 x 54,5 cm, soukromá sbírka, Praha.



Obr. 12 Mikuláš Medek: Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, 120 x 75 cm, Kostel sv. Josefa, Senetářov.

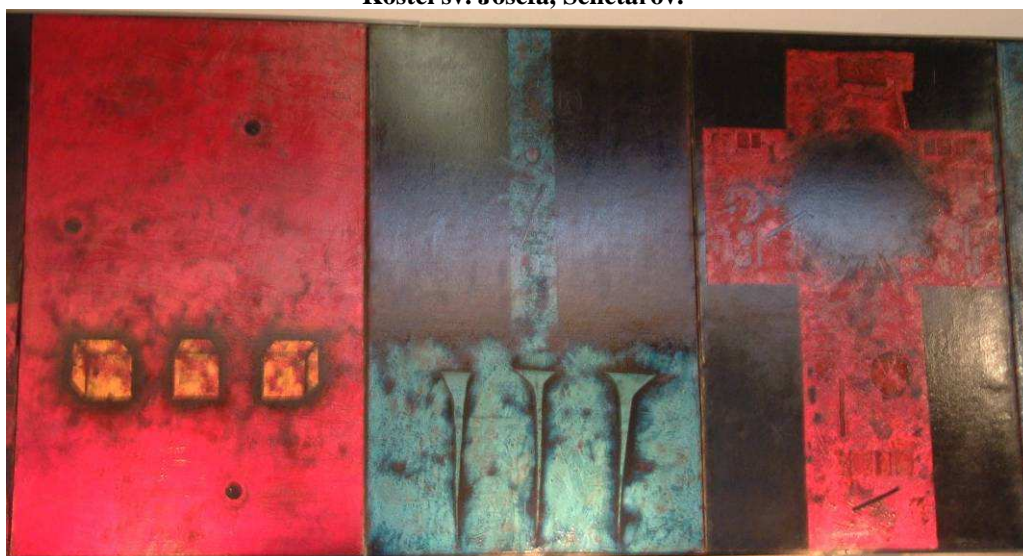




Obr. 13 Mikuláš Medek: Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, 120 x 75 cm,  
Kostel sv. Josefa, Senetářov.



Obr. 14 Mikuláš Medek: Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, 120 x 75 cm,  
Kostel sv. Josefa, Senetářov.



Obr. 15 Mikuláš Medek: Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, 120 x 75 cm,  
Kostel sv. Josefa, Senetářov.



**Obr. 16 Mikuláš Medek: Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, 120 x 75 cm,  
Kostel sv. Josefa, Senetářov.**

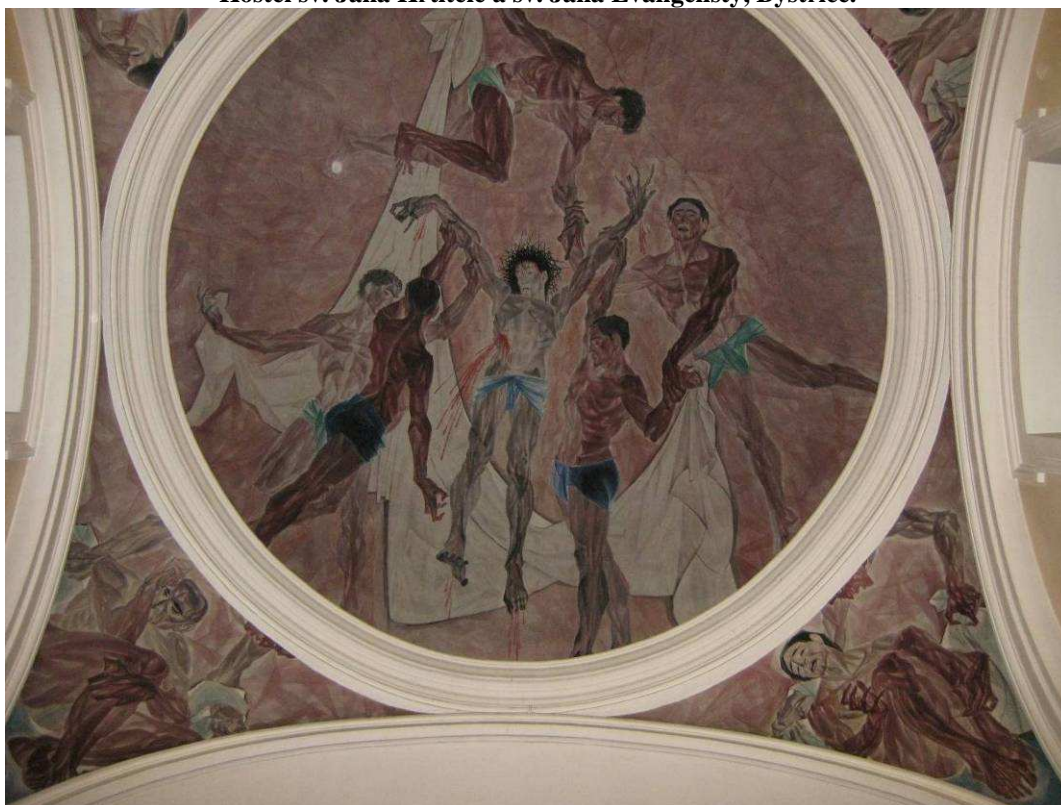




**Obr. 17 Ludvík Kolek: Apokalyptičtí jezdci, 1956, freska, pigmentové barvivo, ø 250 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie, v Brno – Zábrdovice.**



**Obr. 18 Ludvík Kolek: Kristus - Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo, Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice.**



**Obr. 19 Ludvík Kolek: Kristus - Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo, Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice.**





**Obr. 20 Ludvík Kolk: pandantiv z cyklu Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo, Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice.**



**Obr. 21 Ludvík Kolk: pandantiv z cyklu Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo, Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice.**



**Obr. 22 Ludvík Kolek: pendentiv z cyklu Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo, Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice.**



**Obr. 23 Ludvík Kolek: pendentiv z cyklu Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo, Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice.**





**Obr. 24 Ludvík Kolek: Poslední večeře Páně, 1963, freska, pigmentové barvivo, 610 x 370 cm, kostel sv. Václava, Ruprechtov.**



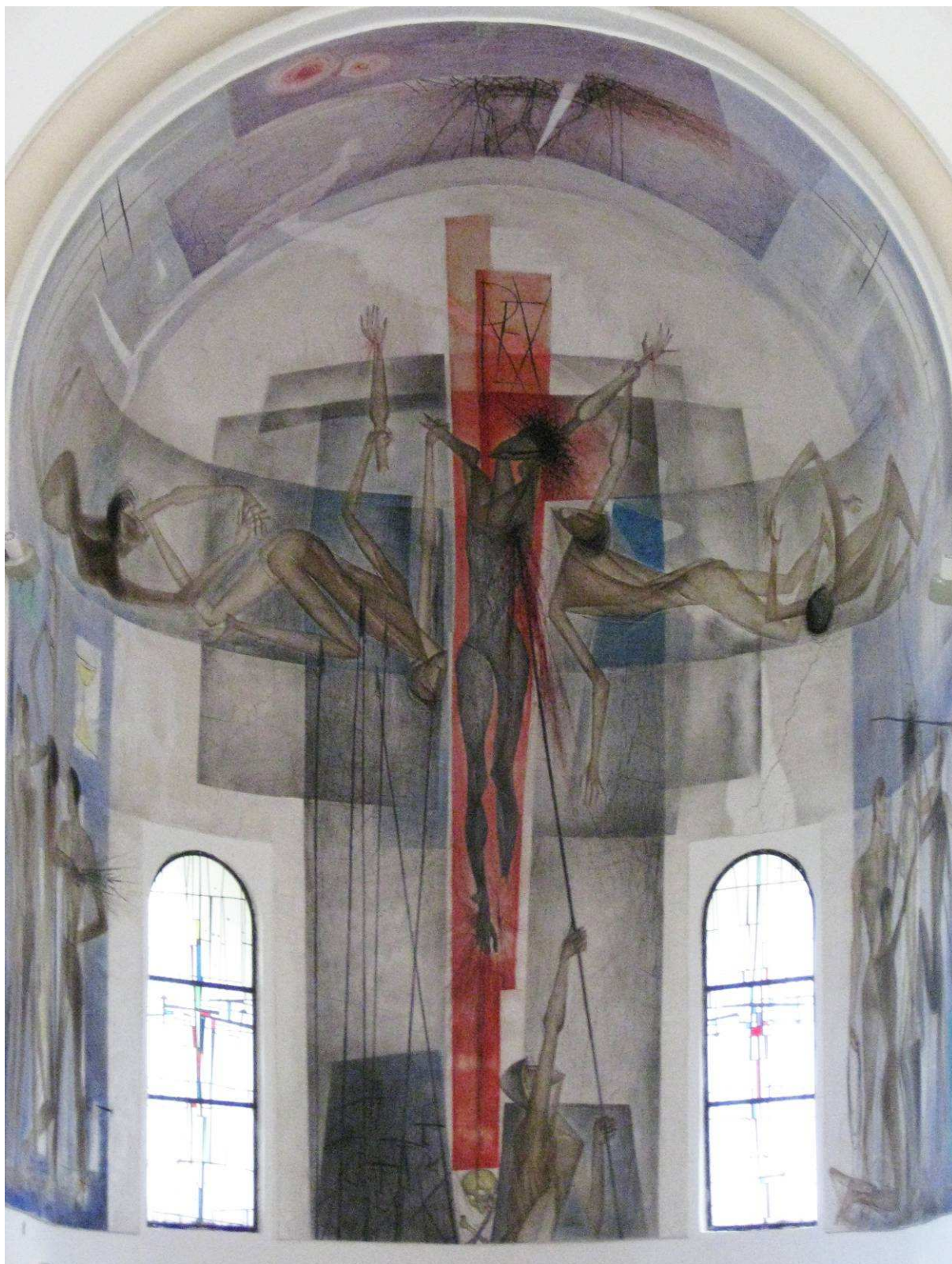
Obr. 25 Ludvík Kolek: Svatý Václav, 1963, freska, pigmentové barvivo, 135 x 350 cm, kostel sv. Václava, Ruprechtov.





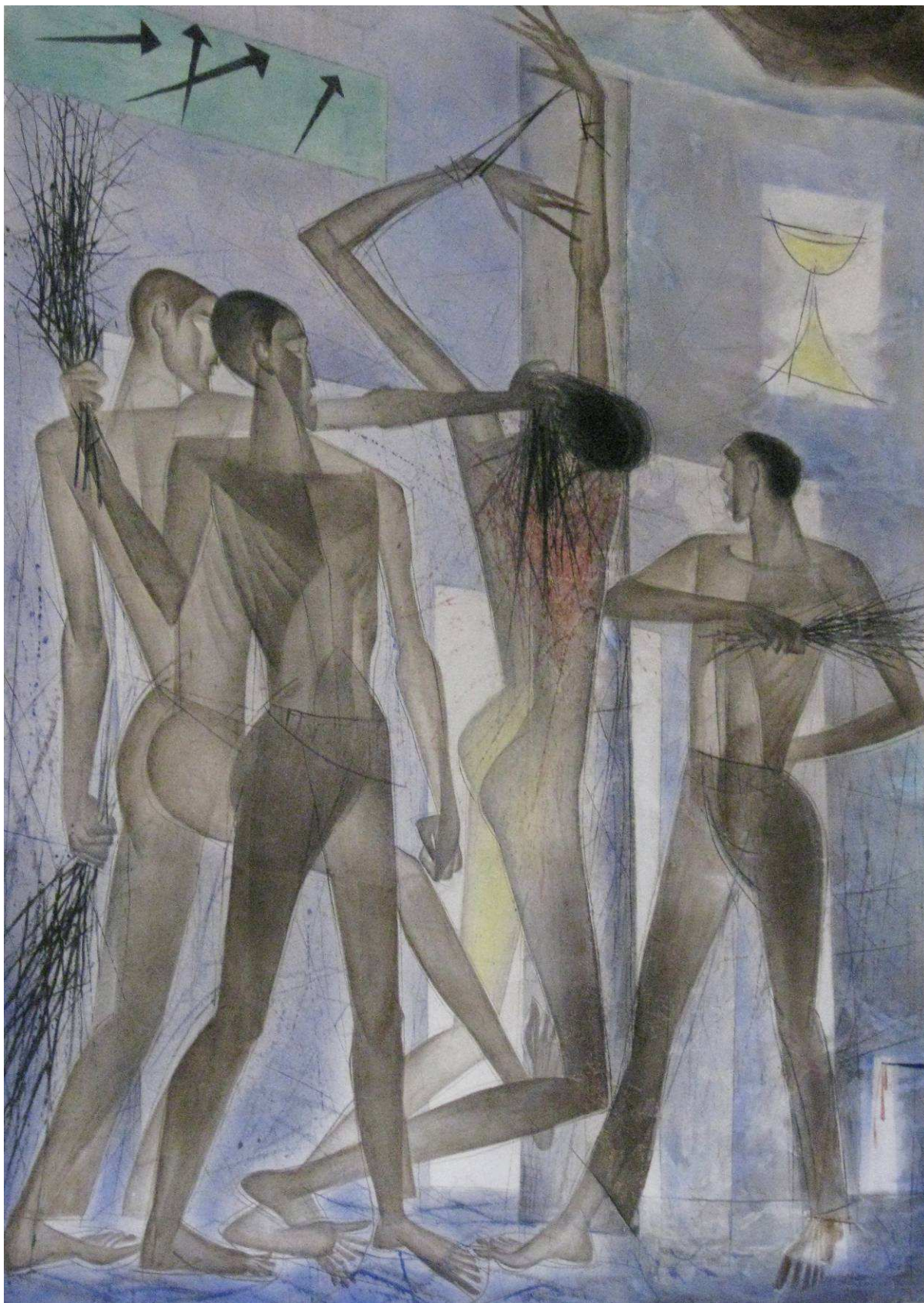
Obr. 26 Ludvík Kolek: Panna Maria Asumpta, 1963, freska, pigmentové barvivo, 135 x 350 cm, kostel sv. Václava, Ruprechtov.





**Obr. 27 Ludvík Kolk: Ukřižování, Bičování, Korunování trním, 1964, freska v apsidě, pigmentové barvivo, 440 x 550 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna.**





Obr. 28 Ludvík Kolk: Bičování, 1964, freska v apsidě, pigmentové barvivo, 440 x 550 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna.





**Obr. 29** Ludvík Kolek *Korunování trním*, 1964, freska v apsidě, pigmentové barvivo, 440 x 550 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna.



Obr. 28 Miloslav Hájek: Tři figury, 1960, olej, plátno, 81 x 145 cm,  
soukromá sbírka, Praha.





Obr. 29 Ludvík Kolk: Oltářní kříž, 1973, cín, 90 x 120 cm,  
kostel sv. Václava, Křižanov.

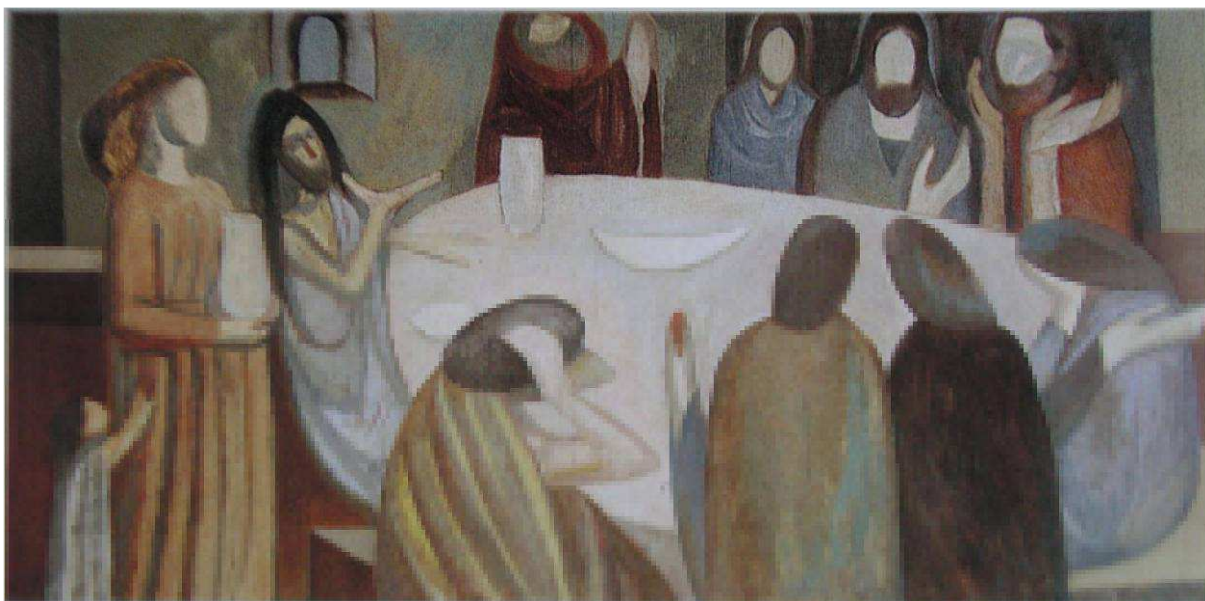




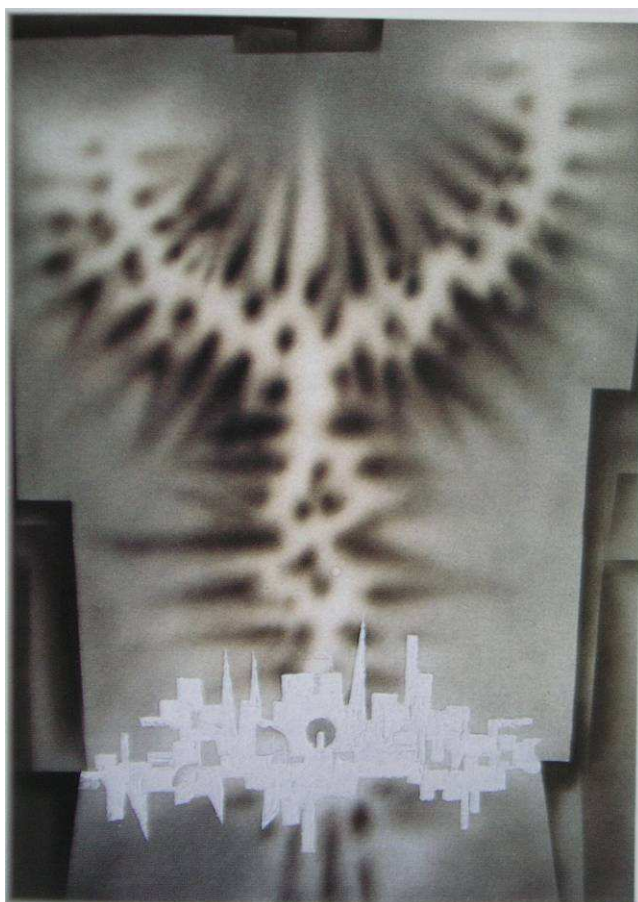
Obr. 30 Ludvík Kolek: Setkání s Marií, 1963, freska, pigmentové barvivo, 260 x 130 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna.



Obr. 31 Ludvík Kolek: Pieta, 1963, freska, pigmentové barvivo, 260 x 130 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna

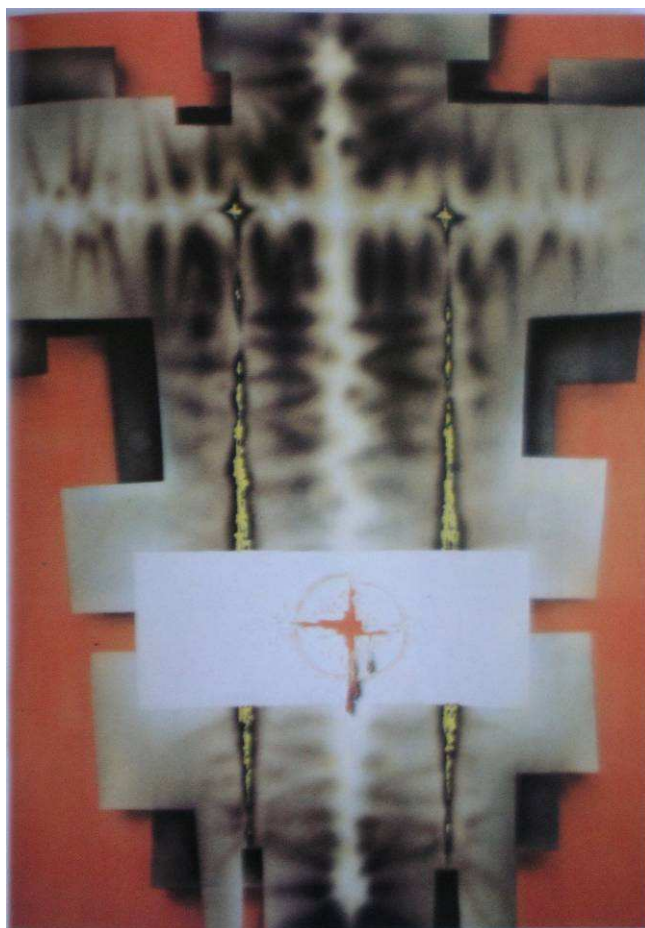


**Obr. 32 Rober Piesen: Kristus u Šimona, 1955, olej, plátno, 100,5 x 200,5 cm, Národní Galerie v Praze.**

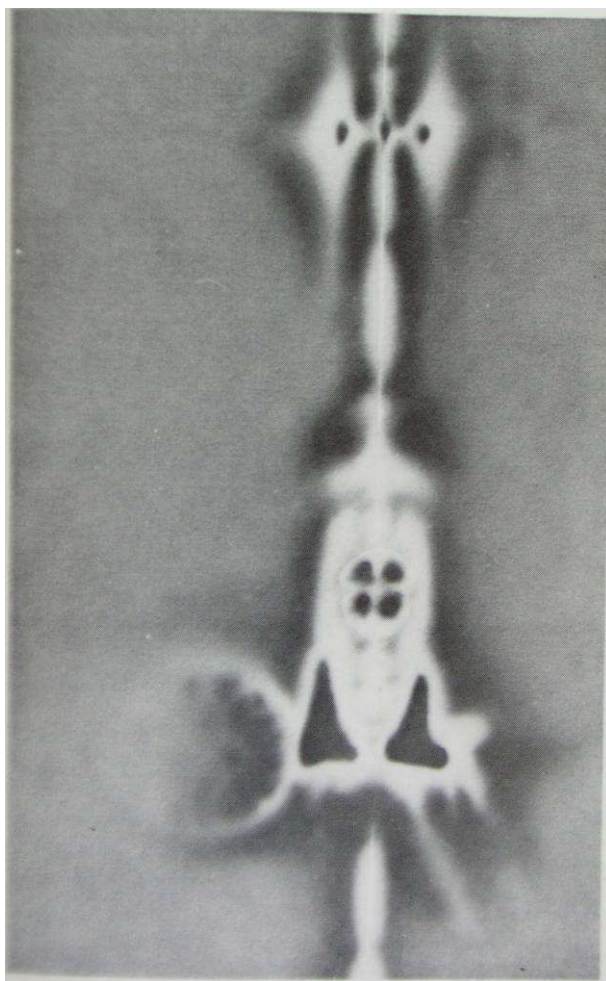


**Obr. 33 Ludvík Kolk: Anděl bdící nad bílým městem, bez datace, olej, plátno, 120 x 97 cm.**





Obr. 34 Ludvík Kolek: Učedníci v Emauzích, bez datace, olej, plátno, 125 x 90 cm.



**Obr. 35 Ludvík Kolek: Axiální stín, bez datace, olej, plátno, 110 x 70 cm.**



Obr. 36 Ludvík Kolek: Oltářní triptych, 1971, olej, plátno, stříkaná technika,  
300 x 120 cm, 120 x 415 cm, 135 x 120 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov.





Obr. 37 Jaroslav Šerých: Rozhraní (I), 1959, olej, plátno, 54 x 45 cm, soukromá sbírka.



Obr. 38 Jaroslav Šerých: In camera caritatis (I), 1962, komb. technika, plátno, 75 x 55 cm, Východočeská galerie v Pardubicích.



**Obr. 39 Jaroslav Šerých: Otisk prázdna, 1964 – 1965, komb. technika, plátno, 169 x 100 cm,  
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.**





Obr. 40 Jaroslav Šerých: Rozhraní (II), 1963, komb. technika, plátno, 95,5 x 159 cm, Oblastní galerie Liberec.



Obr. 41 Jaroslav Šerých: Důvěrný obraz (II), 1965, komb. technika, plátno, 140 x 77,5 cm, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice.



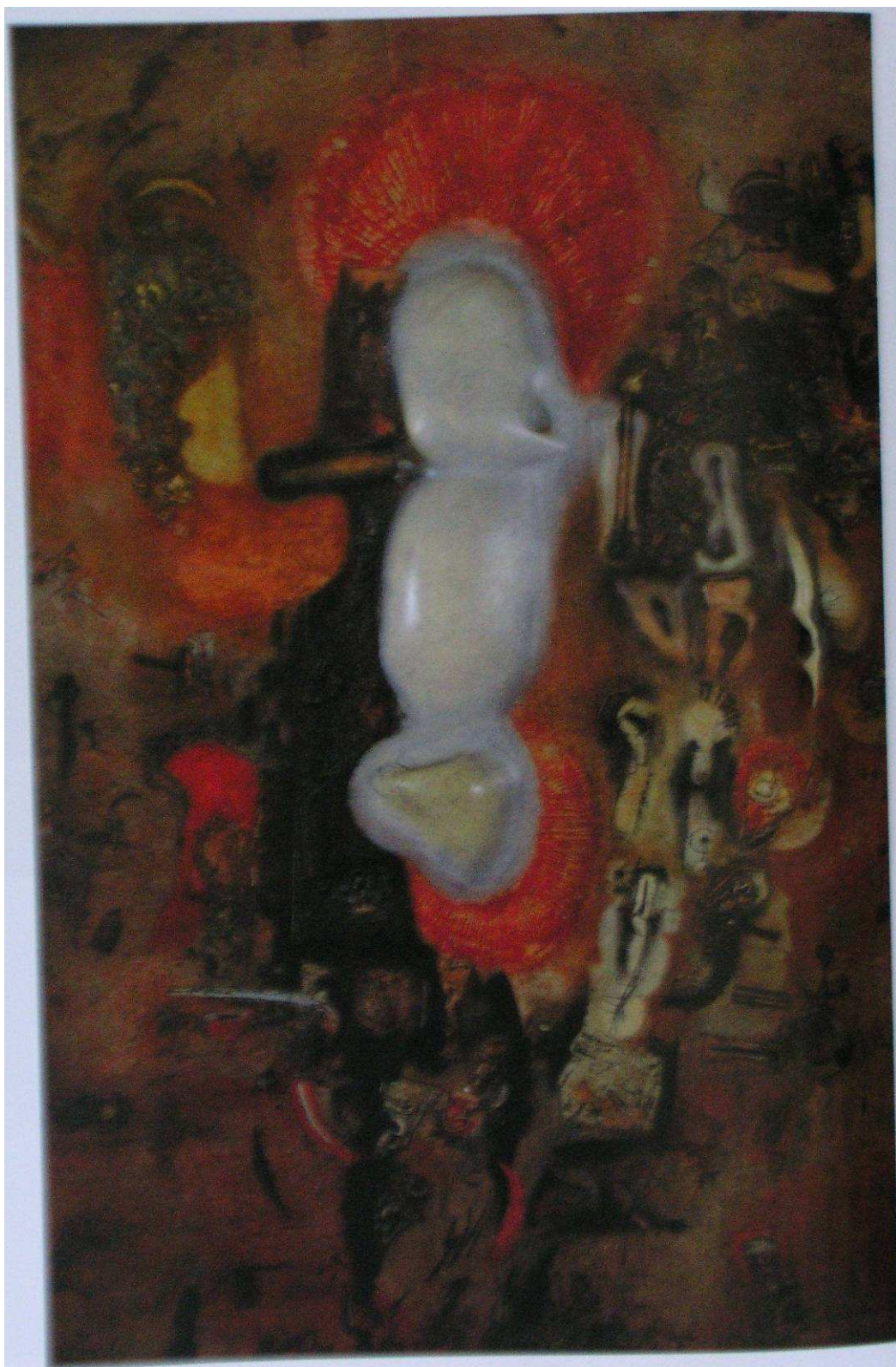


Obr. 42 Jaroslav Šerých: Tvary přítomí, 1965, komb. technika, plátno, 80 x 40 cm, Galerie hl. města Prahy.



Obr. 43 Pavla Mautnerová: Veroničina rouška, 1962, komb. technika, papír na překližce, 45 x 31,9 cm.





Obr. 44 Jaroslav Šerých: Zápas Jakubův, 1969 – 1970, komb. technika, polyester, 160 x 105 cm, archiv: Jaroslav Šerých.

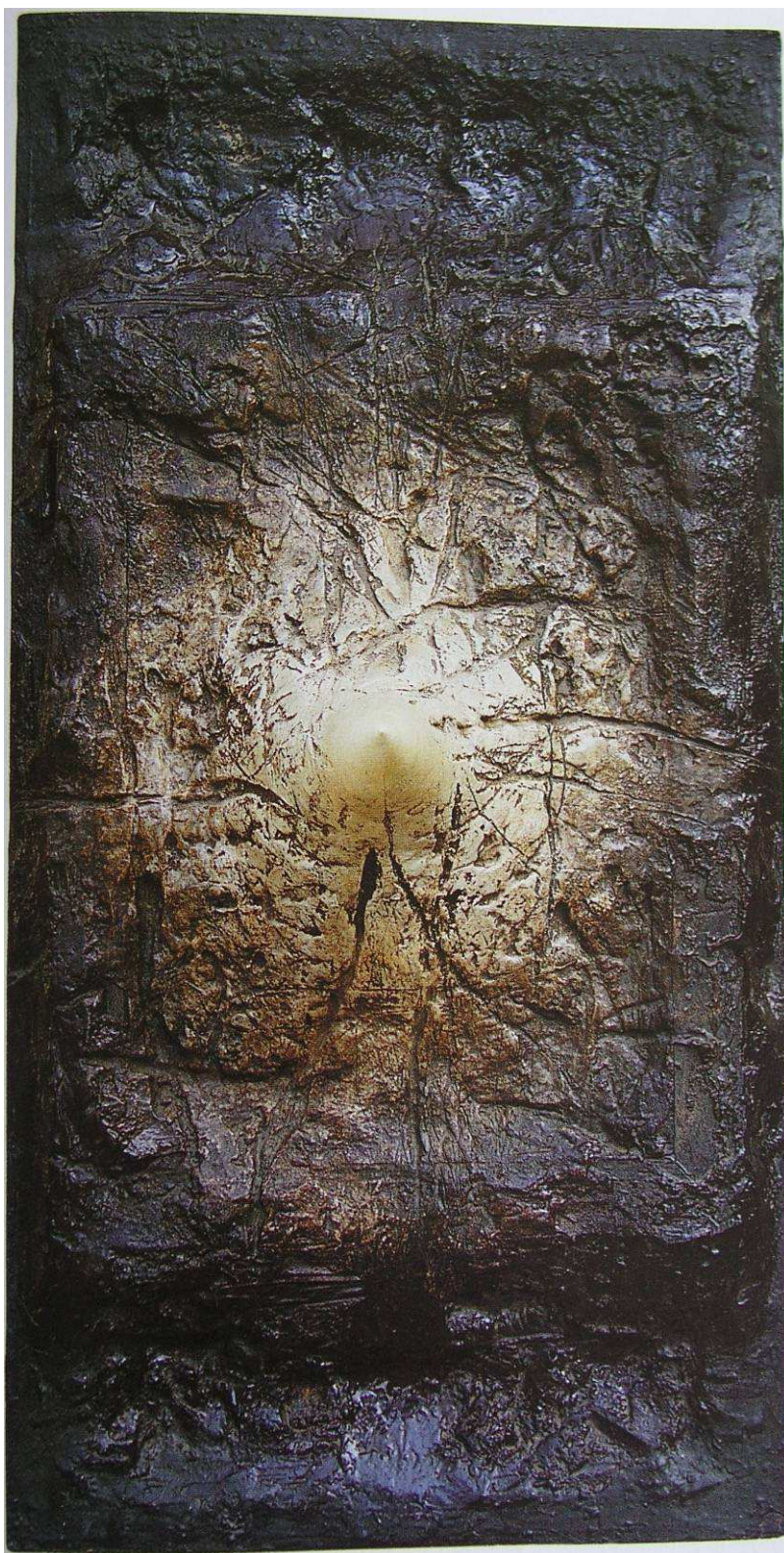


Obr. 45 Pavla Mautnerová: Sakrální objekt, 1963, komb. technika, papír na dřevotříse, 66 x 45 cm.





Obr. 46 Pavla Mautnerová: Sakrální prostor, poč. 90. let, komb. technika a koláž, papír, 30 x 18,5 cm, Galerie Klatovy – Klenová.



Obr. 47 Čestmír Janošek: Centrální principy IV, 1993-1994, komb. technika, deska, 102 x 52 cm, AJG Hluboká.





Obr. 48 Čestmír Janošek: Licht – Kreuz, 1984-1985, akryl olej, plátno, 110 x 95 cm.



Obr. 49 Čestmír Janošek: Kleiner Altar, 1985, akryl olej technika, 48 x 38,5 cm.



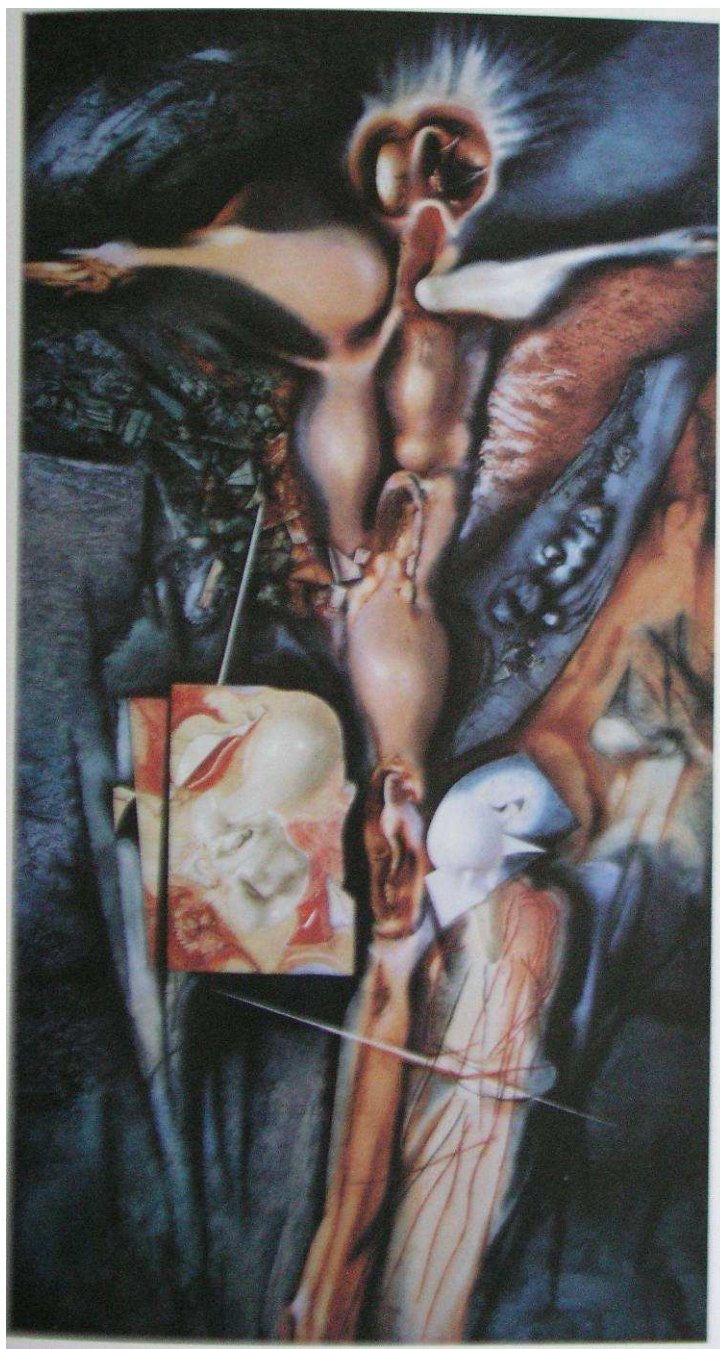
Obr. 50 Jaroslav Šerých: Večer v zahradě (Zahrada Getsemanská), 1976, komb. technika, 71 x 77 cm, soukromá sbírka.





Obr. 51 Jaroslav Šerých: Felix culpa (Adam), 1984, komb. technika, plátno, 76 x 61 cm, soukromá sbírka.





Obr. 52 Jaroslav Šerých: Náruč zvěsti (I), 1972-1983, umělá hmota, 114 x 67 cm, nezvěstný.



Obr. 53 Jaroslav Šerých: *Johannes Baptista intus vivens*, 1984, komb. technika, plátno, 89 x 62 cm, Vaticano Collezione di Arte Religiosa Moderna Roma.





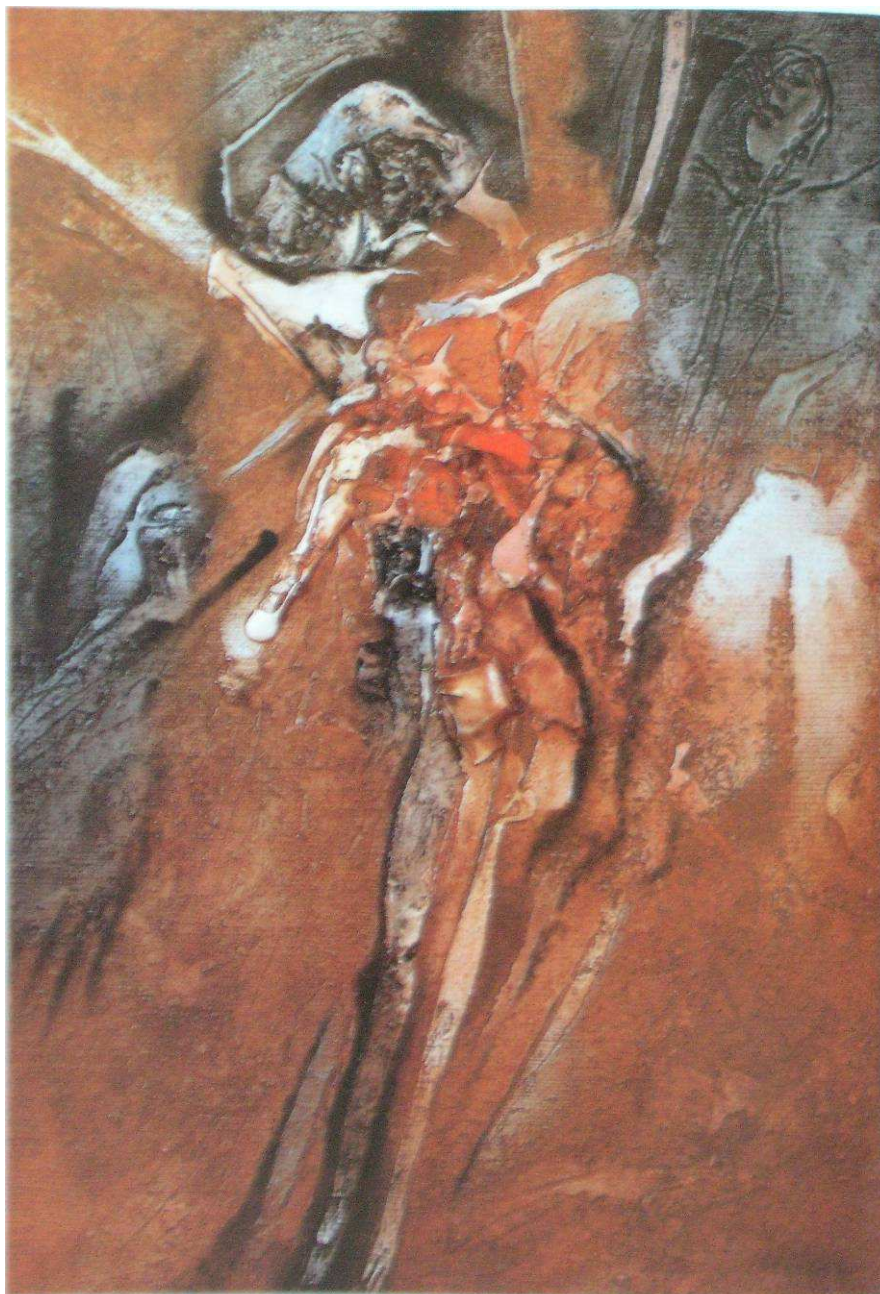
Obr. 54 Jiří Sozanský: Návrat II (diptych), 1975-1977, komb. technika, tempera sololit,  
210 x 122,5 cm, GBR Louny.





Obr. 55 Jiří Sozanský: Zápas andělů, 1992, kresba – tužka, kvaš, 110 x 80 cm,  
archiv: Jiří Sozanský.





Obr. 56 Jaroslav Šerých: Snímání, 1980, komb. technika, plátno, 45 x 51 cm, soukromá sbírka.



Obr. 57 Jaroslav Šerých: Náruč zvěsti II, 1984, komb. technika, plátno, 19 x 14 cm, archiv: Jaroslav Šerých.



Obr. 58 Jaroslav Šerých: Kristus Dobrý pastýř, 1980-1981, návrh k mozaice, realizováno, 300 x 200 cm, Charita Praha (ul. Ječná).





Obr. 59 Jaroslav Šerých: Zmrtvýchvstání z cyklu Křížová cesta, 1982-1984, kresba, 45 x 30 cm, Penzion Marianum Janské Lázně.



Obr. 60 Jaroslav Šerých: Setkání Krista s Marií z cyklu Křížová cesta, 1982-1984, kresba, 25 x 22 cm, Penzion Marianum Janské Lázně.

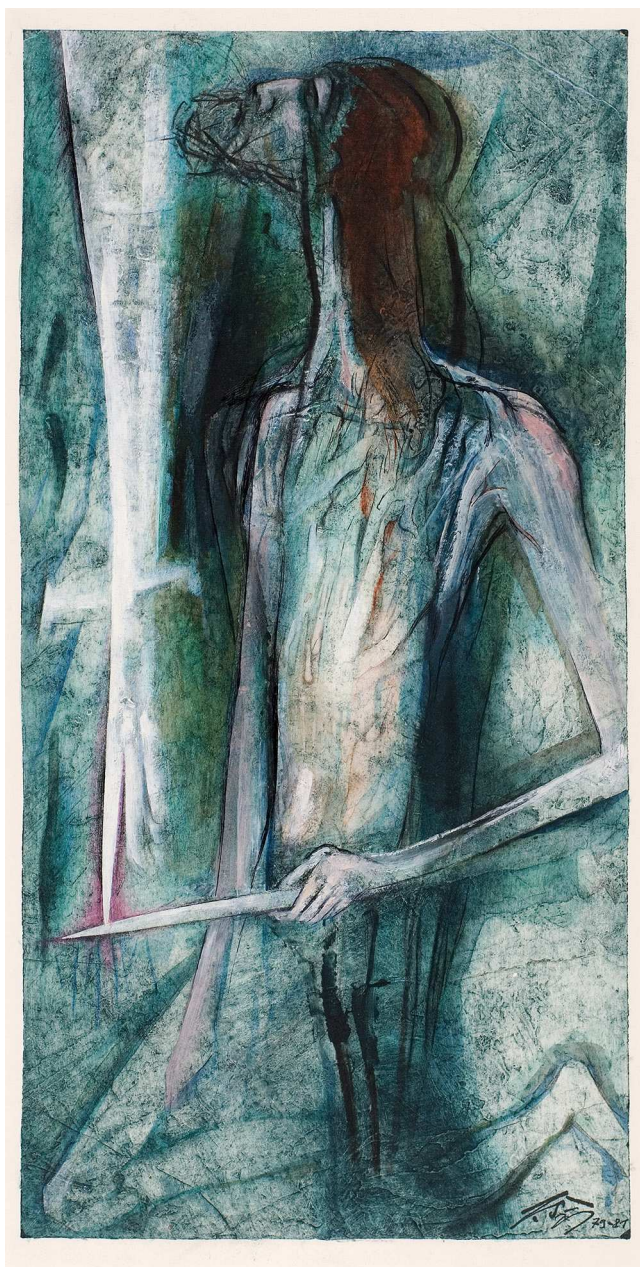


Obr. 61 Jaroslav Šerých: Ukřižování z cyklu Křížová cesta, 1982-1984, kresba, 25 x 22 cm, Penzion Marianum, Janské Lázně.

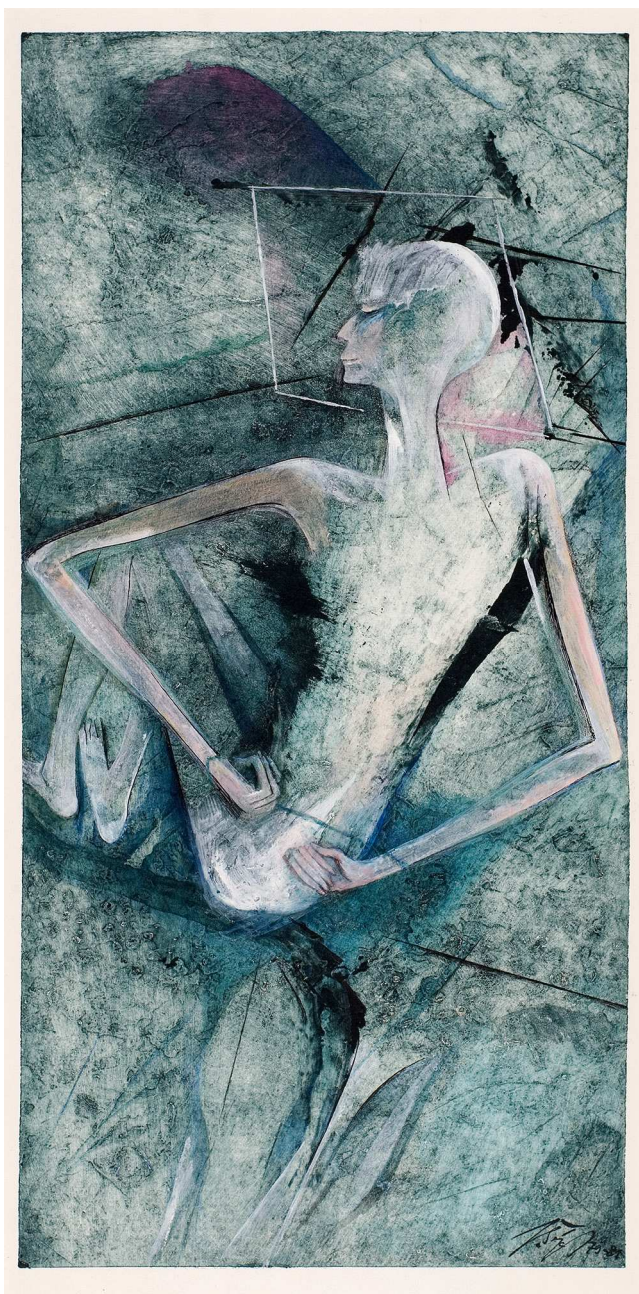


**Obr. 62 Jaroslav Šerých: Krvavý pot, 1981, kresba, komb. technika, 32,5 x 28 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko. archiv: Jaroslav Šerých.**



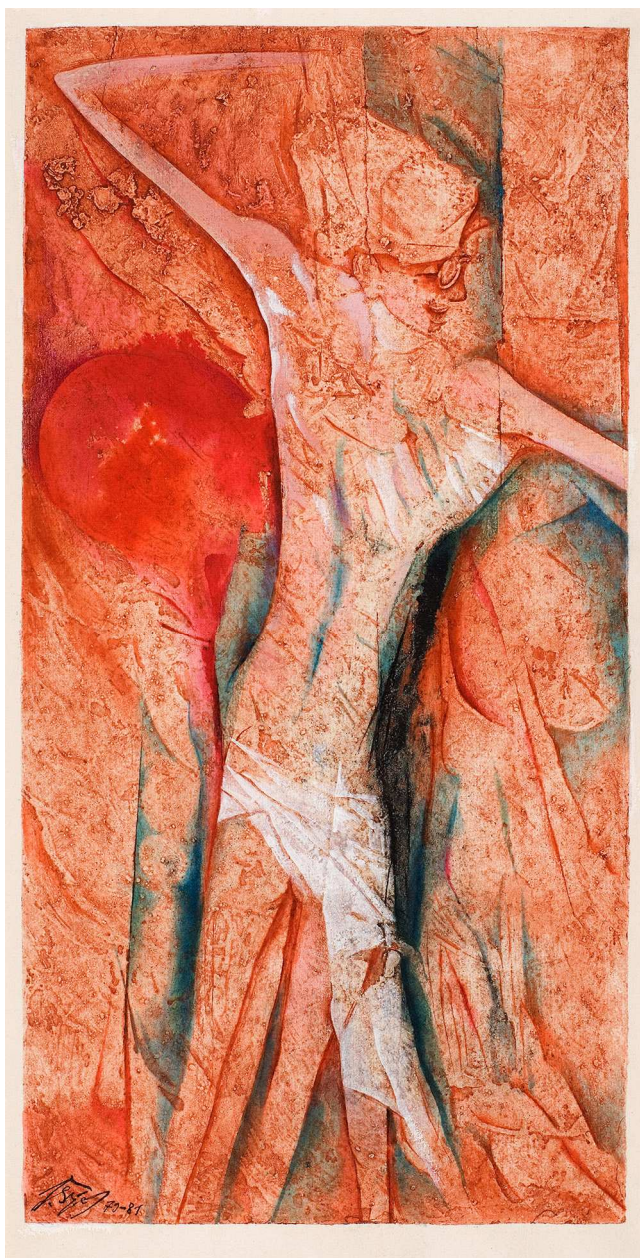


Obr. 63 Jaroslav Šerých: Abrahám, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5 cm,  
návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých.

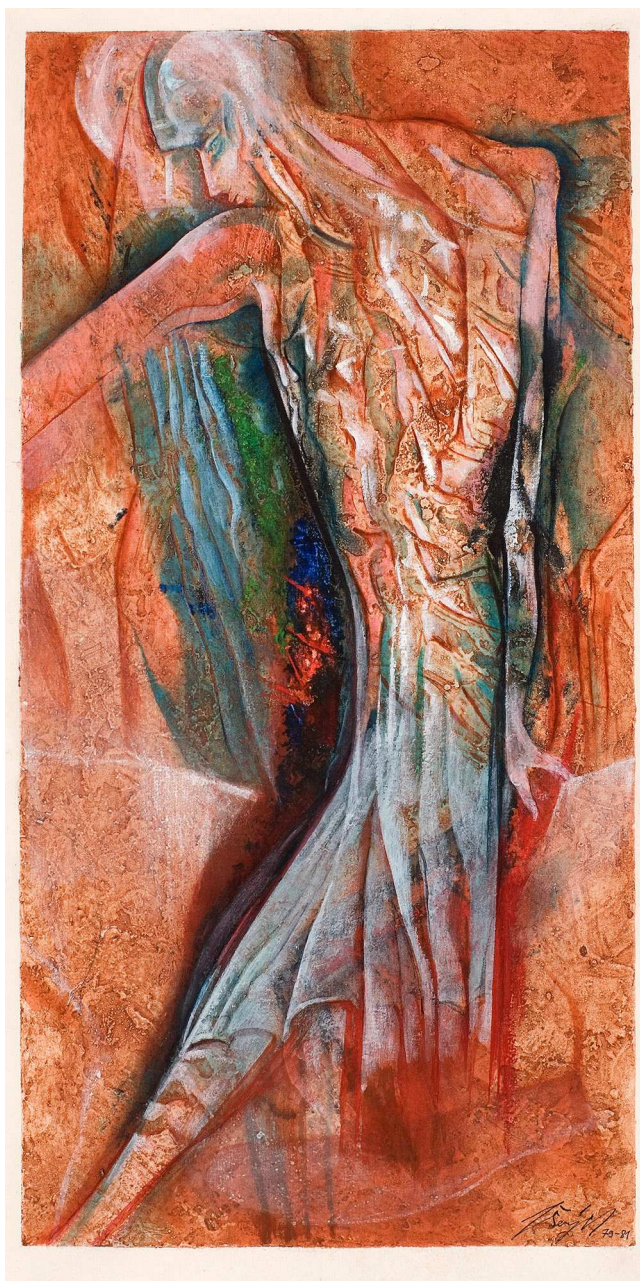


Obr. 64 Jaroslav Šerých: Izák, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých.





**Obr. 65 Jaroslav Šerých: Obdarovaný, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých.**



Obr. 66 Jaroslav Šerých: Obdarovaný, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých.





Obr. 67 Jaroslav Šerých: Blahoslavená paní Zdislava, 1989, sklomaltová mozaika, 480 x 400 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha.

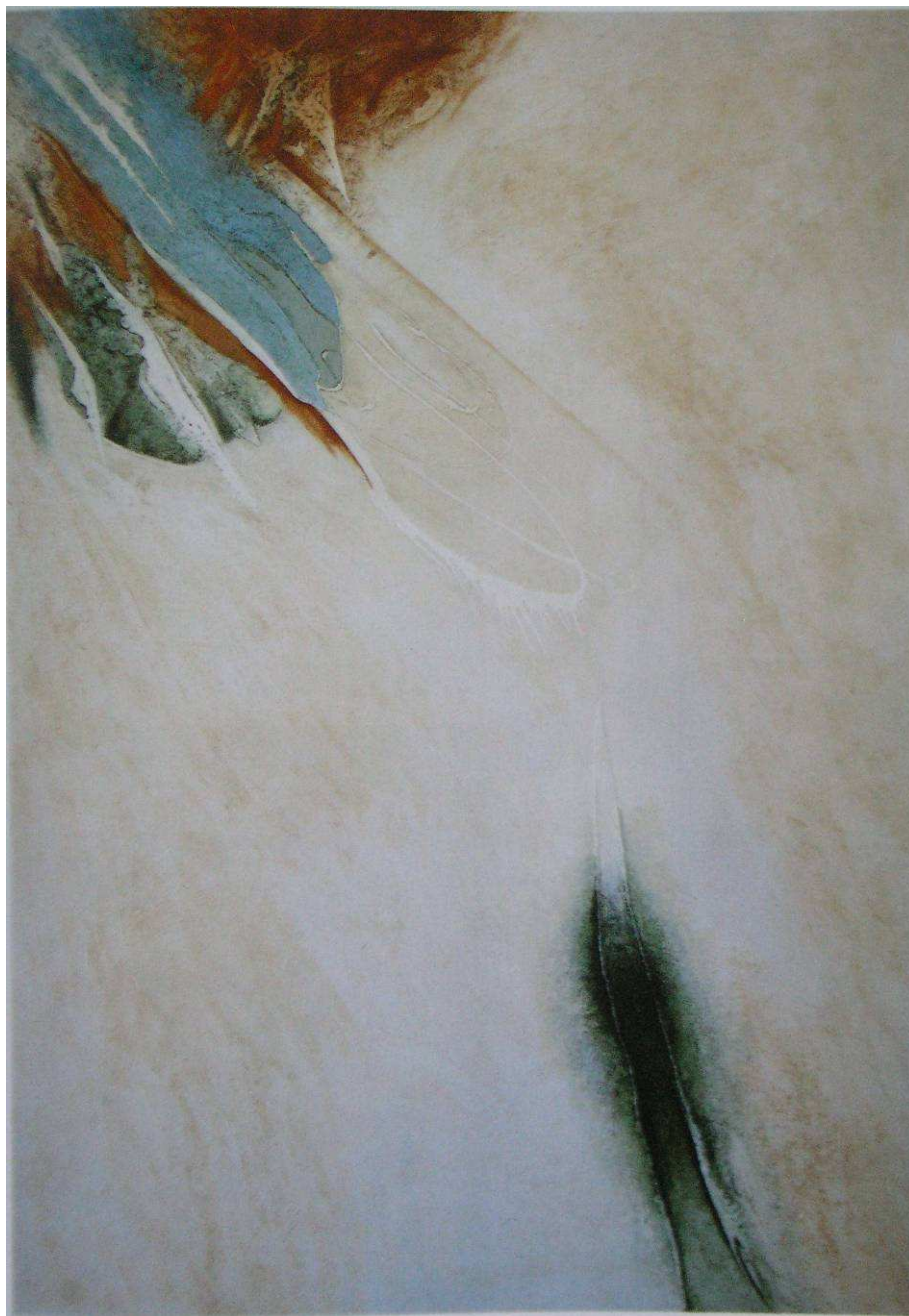


**Obr. 68 Jaroslav Šerých: Noli me tangere, 1995-1996, komb. technika, plátno, 220 x 160 cm, soukromá sbírka.**



**Obr. 69 Jaroslav Šerých: Průnik z Edenu, 2006, komb. technika, plátno, 140 x 140 cm, soukromá sbírka.**





Obr. 70 Jaroslav Šerých: Milost, 1992, komb. technika, plátno, 170 x 120 cm,  
archiv: Jaroslav Šerých.

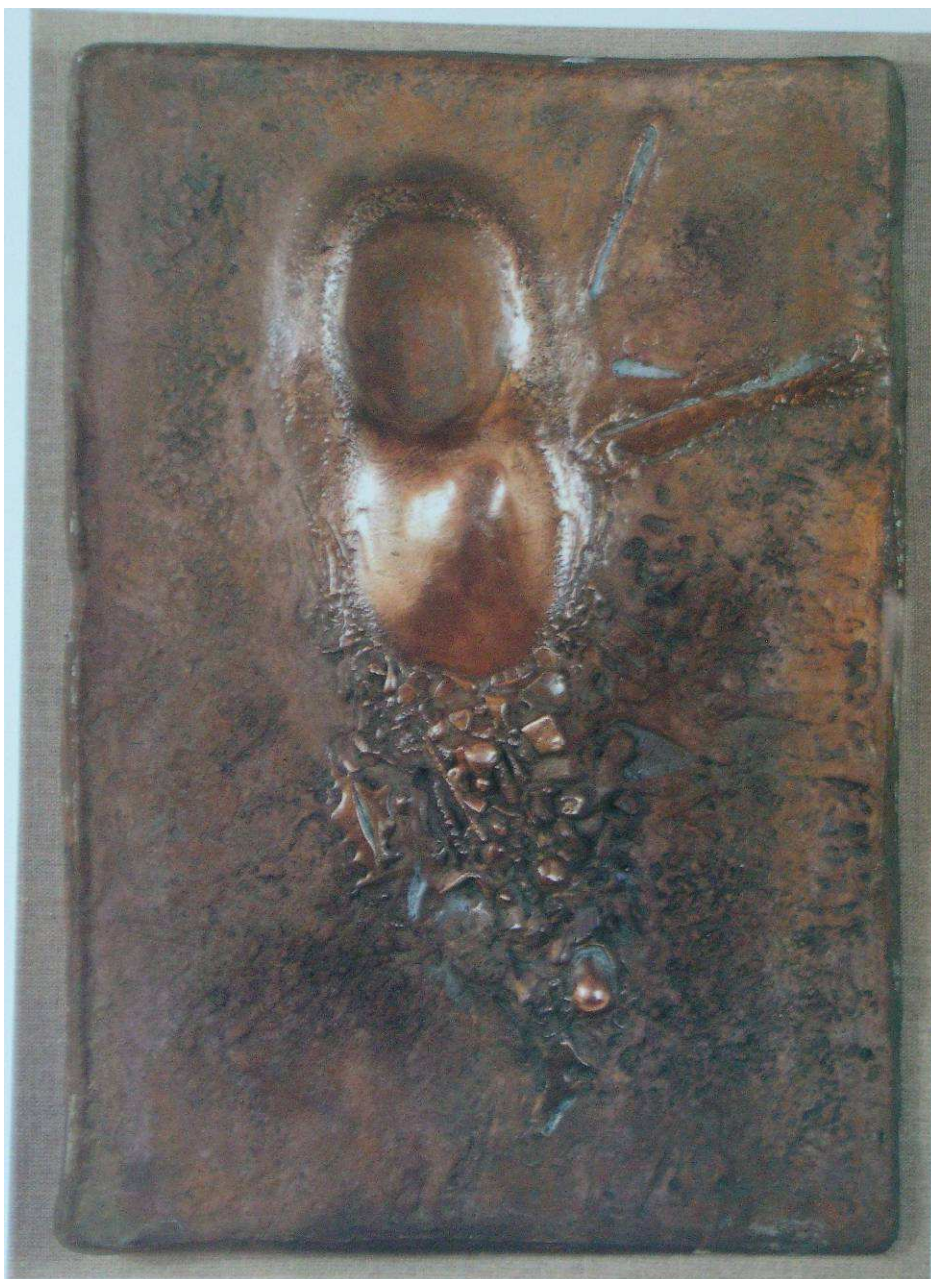


Obr. 71 Jaroslav Šerých: Jádro oběti, 1993, komb. technika, plátno, 169 x 119 cm,  
archiv: Jaroslav Šerých.



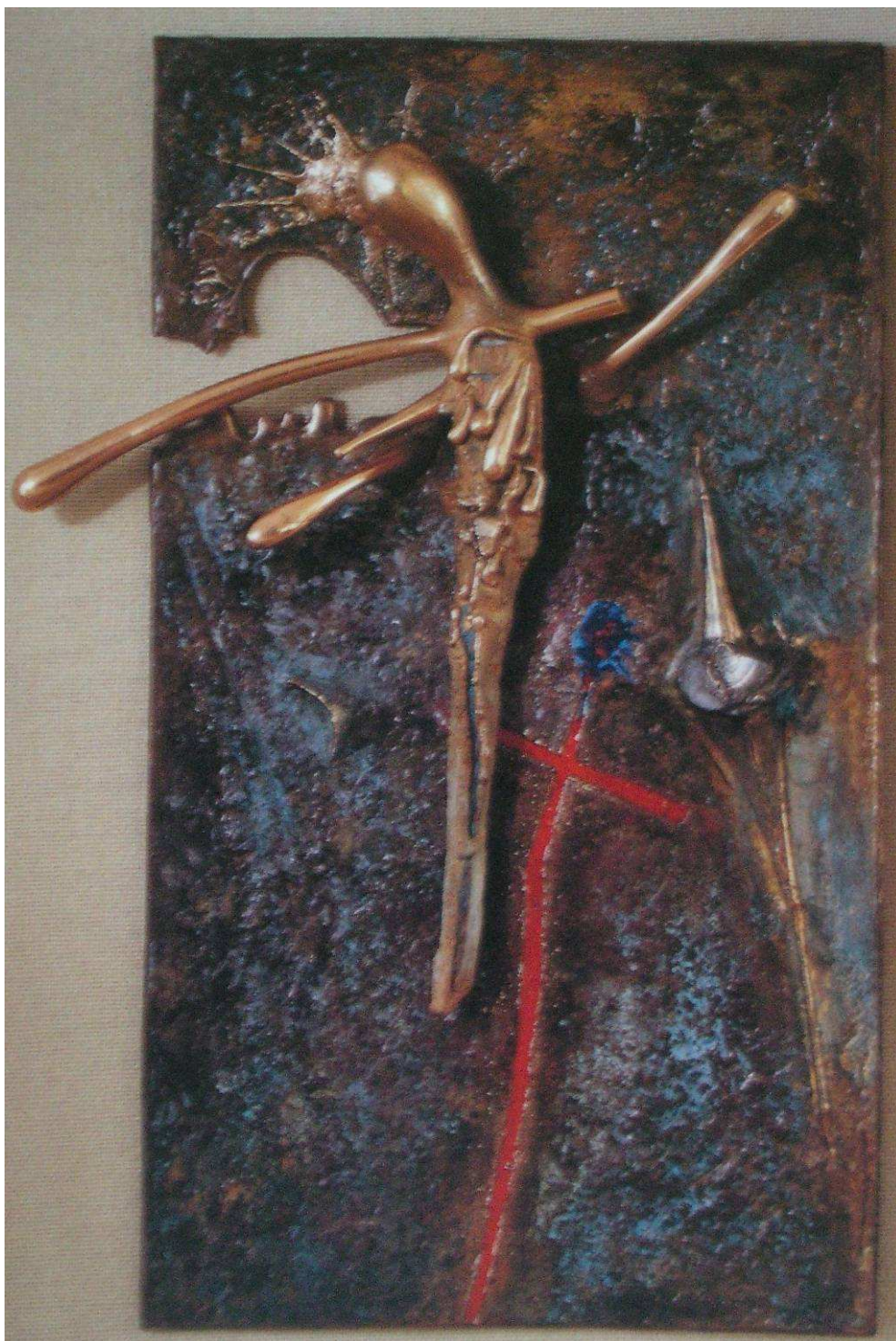
**Obr. 72 Jaroslav Šerých: Úžas nad stromem v Edenu, 2006, komb. technika, plátno, 150 x 70 cm, soukromá sbírka.**





Obr. 73 Jaroslav Šerých: Inkarnace, 1979, měď, 50 x 42 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha.





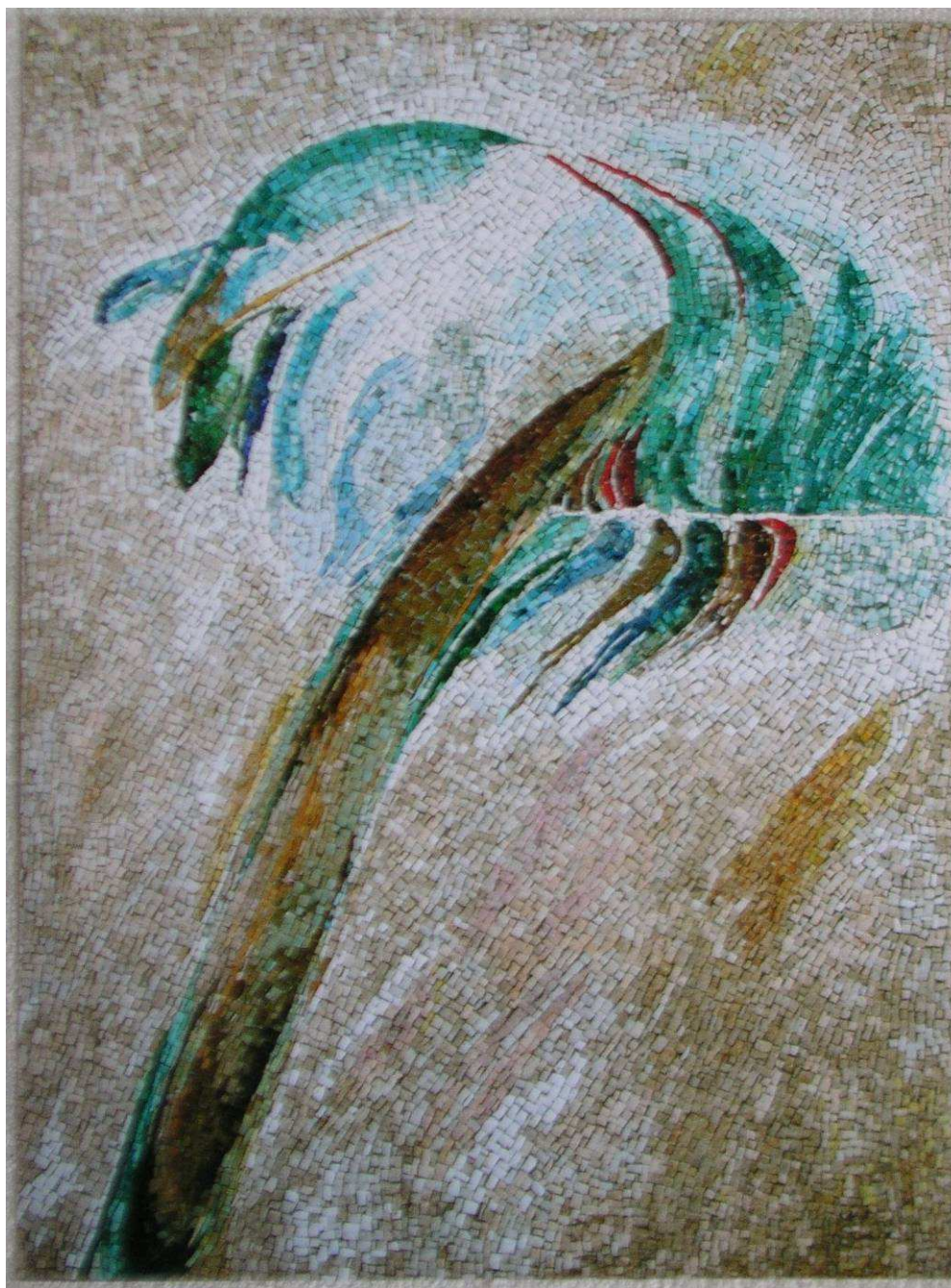
Obr. 74 Jaroslav Šerých: Dar oběti, 1986, měď, smalt, 58 x 32 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha.





Obr. 75 Jaroslav Šerých: Pokoj Vám, 1986, měď, smalt, 62 x 44 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha.





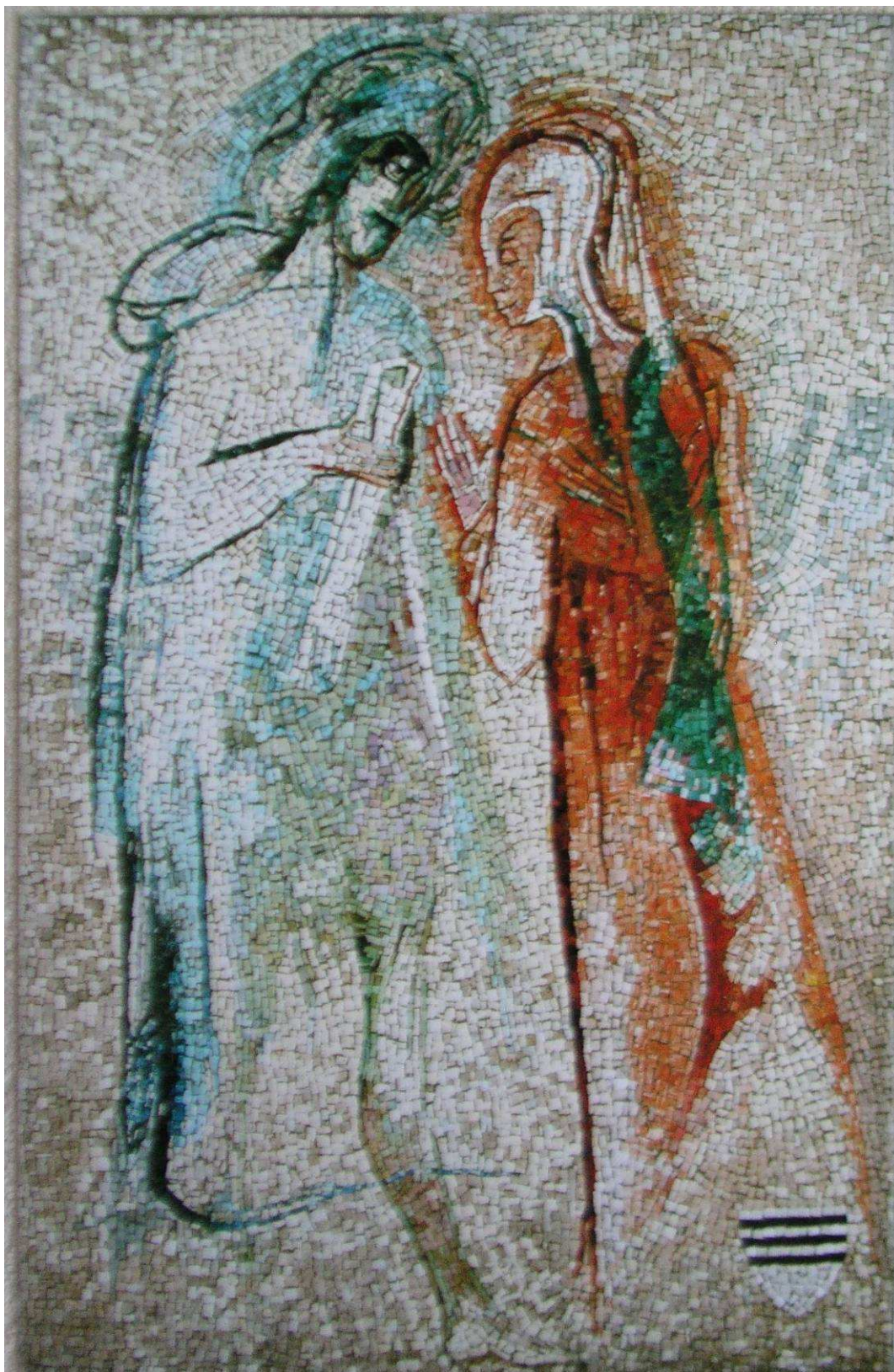
**Obr. 76 Jaroslav Šerých: Cyklus sv. Zdislava: Mystický strom života,  
počátek 90. let-2005, mozaika, 220 x 160 cm,  
klášterní kostel Nanebevzetí panny Marie a sv. Mikuláše, Žďár nad Sázavou.**





Obr. 77 Jaroslav Šerých: Cyklus sv. Zdislava: Pan Přibyslav z Křižanova a paní Sibyla,  
počátek 90. let-2005, mozaika, 220 x 160 cm,  
klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše, Žďár nad Sázavou.





**Obr. 78 Jaroslav Šerých: Cyklus sv. Zdislava: Pan Boček z Obřan a paní Eufenie, počátek 90. let-2005, mozaika, 220 x 160 cm, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše, Žďár nad Sázavou.**



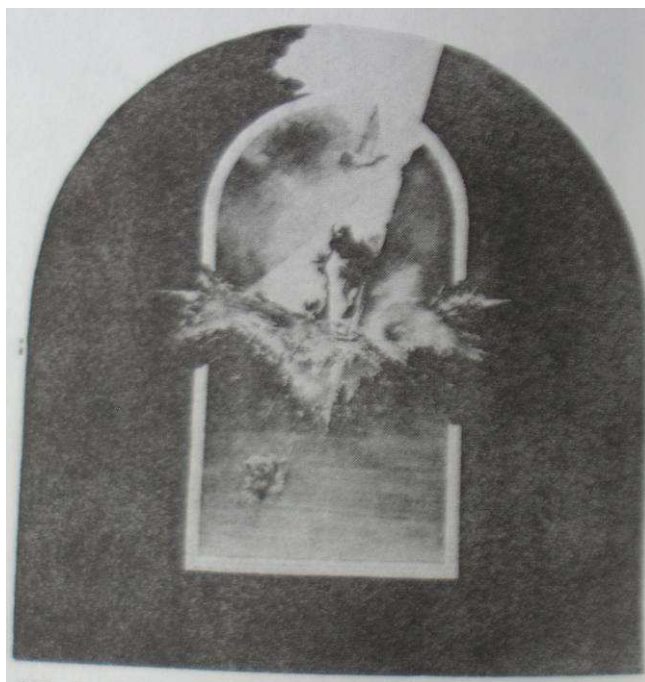


**Obr. 79 Jaroslav Šerých: Cyklus sv. Zdislava: Pan Smil z Lichtenburka,  
počátek 90. let-2005, mozaika, 220 x 160 cm,  
klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše, Žďár nad Sázavou.**





Obr. 80 Jaroslav Šerých: Cyklus sv. Zdislava: Sv. Zdislava a pan Havel z Lemberka, počátek 90. let-2005, mozaika, 220 x 220 cm, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mikuláše, Žďár nad Sázavou.



**Obr. 81 Milivoj Husák: Kristus a Petr na jezeře Genezarethském, 1988-1989, návrh nástěnné malby, tempera, papír, 300 x 150 cm.**



**Obr. 82 Milivoj Husák: Kristus a Petr na jezeře Genezarethském, 1990, nástěnná malba, kaseinová tempera, 350 x 230 cm, zimní kaple, kostel Vzkříšení Páně, Slavkov u Brna.**





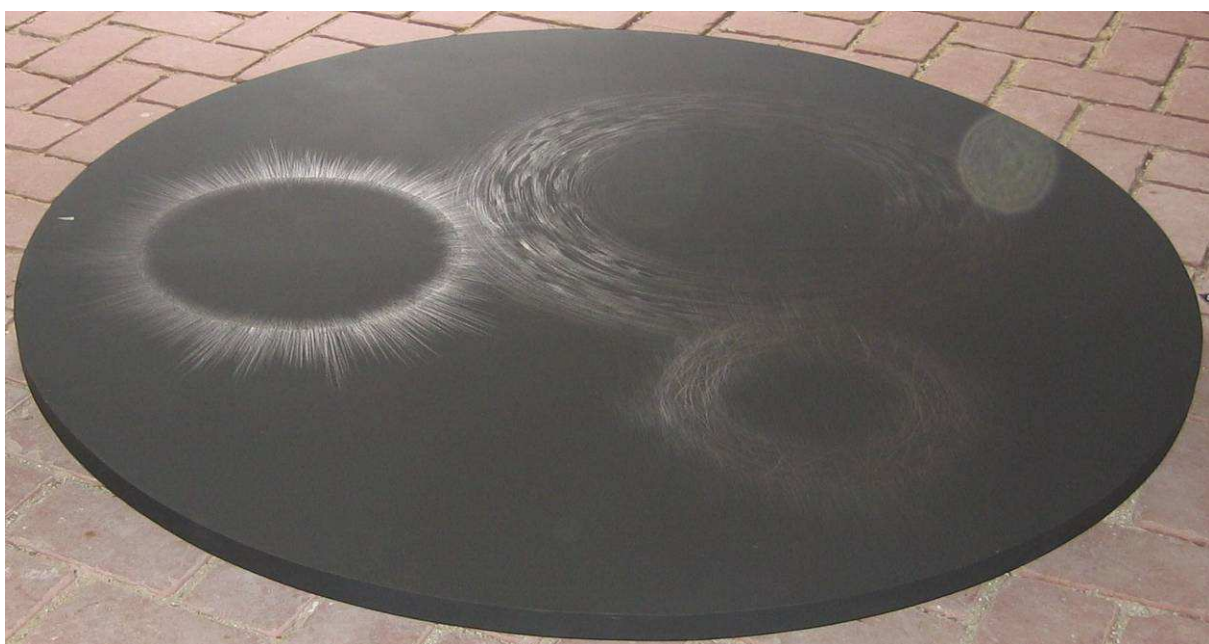
Obr. 83 Milivoj Husák: Relikviář mučedníků, 1989, tempera, dřevo, sklo, 60 x 45 cm, archiv: Milivoj Husák.



Obr. 84 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Noci počátku, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.



**Obr. 85 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Sít' světla hvězdy, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.**



**Obr. 86 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Rána, růže, pečeť, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.**





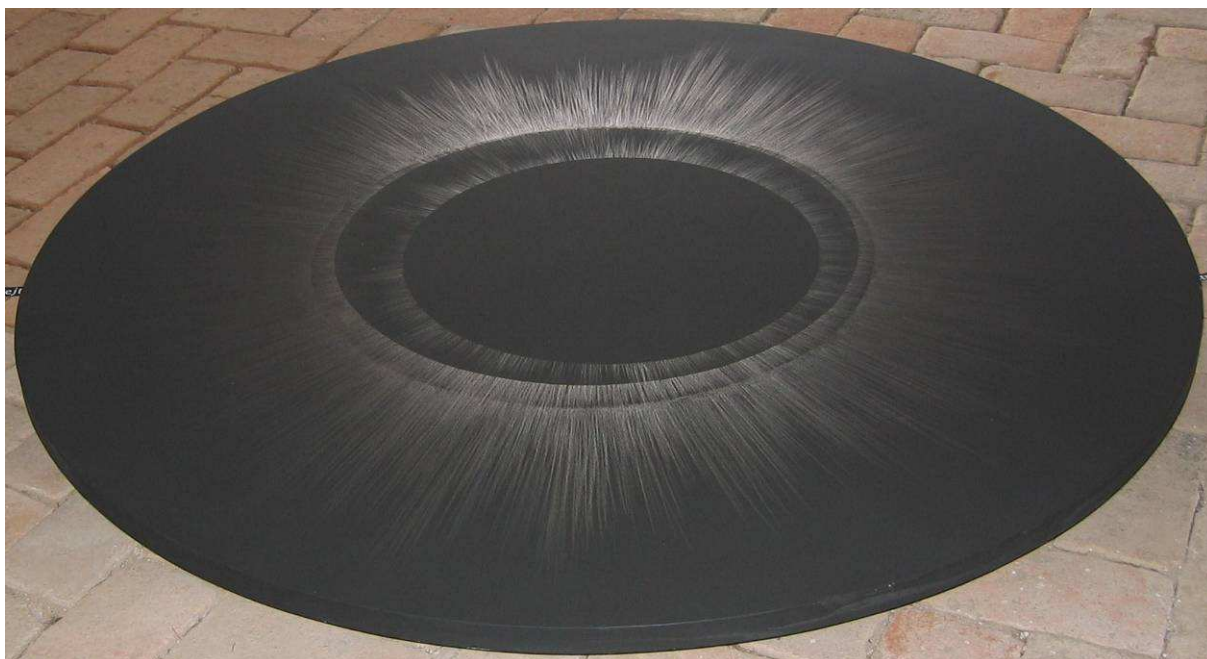
**Obr. 87 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Mlčení zpěvů jitra, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.**



**Obr. 88 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Panna matka pramen, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.**



**Obr. 89 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Pevnost vítězství, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.**



**Obr. 90 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Koruna propast, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.**

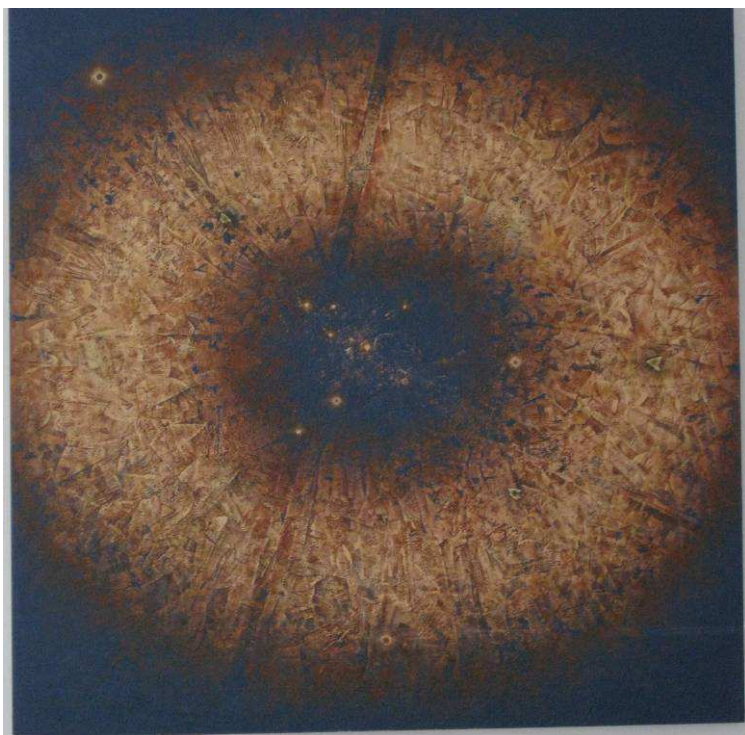




Obr. 91 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Trojí světlo, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.



Obr. 92 Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: Město plnost, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák.

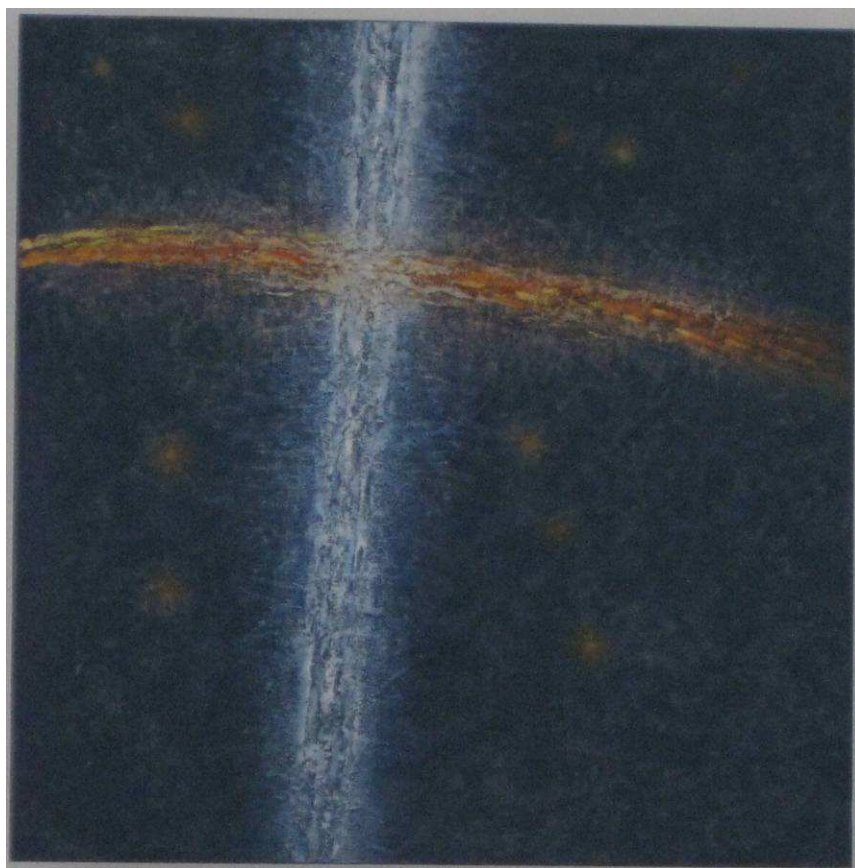


**Obr. 93 Milivoj Husák: Nejsvětější srdce Ježíšovo – Cor Jesus, 1993-1994, akryl, dřevo, 200 x 200 cm, Studentská kaple, Biskupské gymnázium, Brno.**



**Obr. 94 Milivoj Husák: Svatostánek: příbytek Krále vesmíru, 1993-1994, olej, dřevo, 85 x 85 cm, Studentská kaple, Biskupské gymnázium, Brno.**





**Obr. 95 Milivoj Husák: Oltářní kříž, 1993-1994, olej, dřevo, 85 x 85 cm,  
Studentská kaple, Biskupské gymnázium, Brno.**



**Obr. 96 Milivoj Husák: Panna Marie Pomocnice křesťanů, 1994-1995,  
nástěnná malba, akryl, 620 x 450 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.**





Obr. 97 Milivoj Husák: Křížová cesta, 1997, grafit, akryl, dřevo, 100 x 960 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.

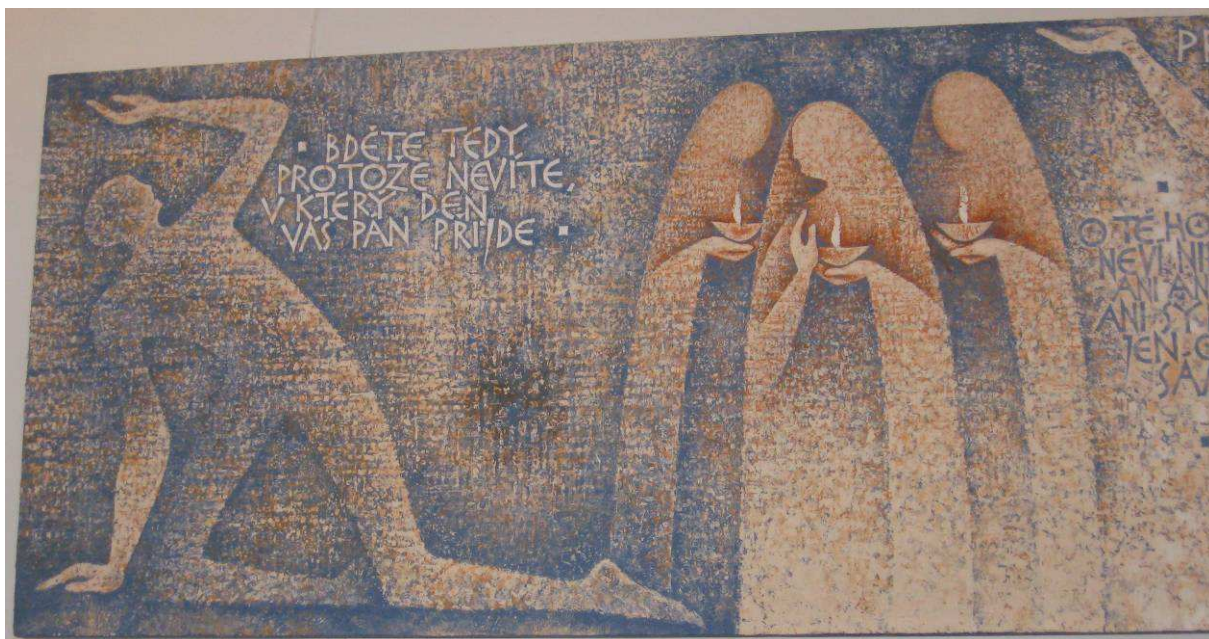


Obr. 98 Milivoj Husák: Křížová cesta, 1997, grafit, akryl, dřevo, 100 x 960 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.



Obr. 99 Milivoj Husák: Křížová cesta, 1997, grafit, akryl, dřevo, 100 x 960 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.



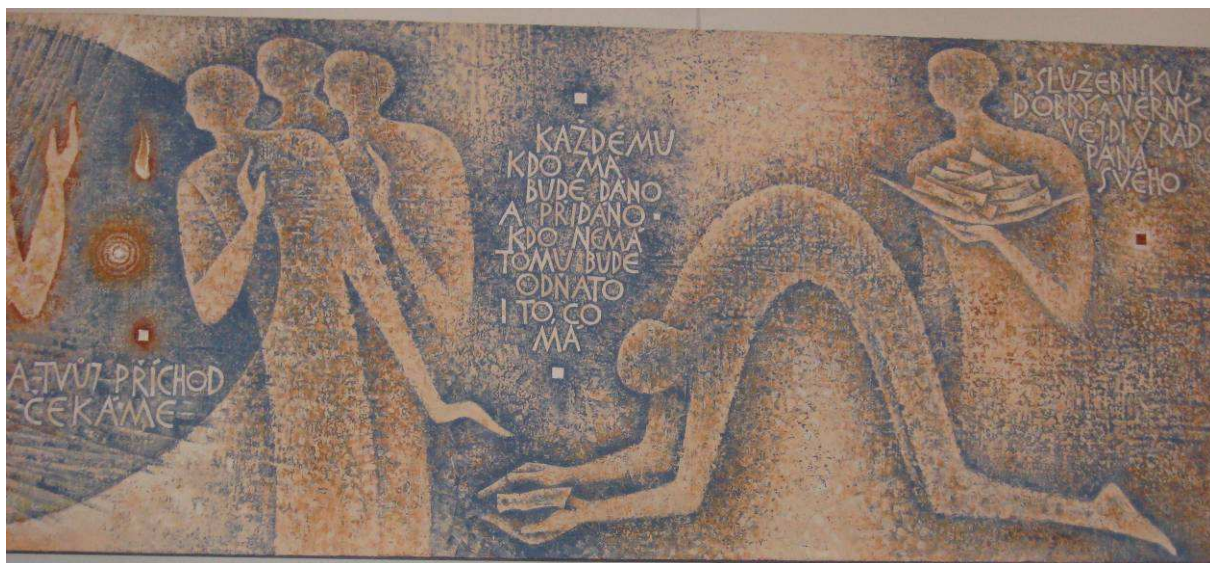


Obr. 100 Milivoj Husák: Via Lucis, 1997, akryl, dřevo, 100 x 620 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.

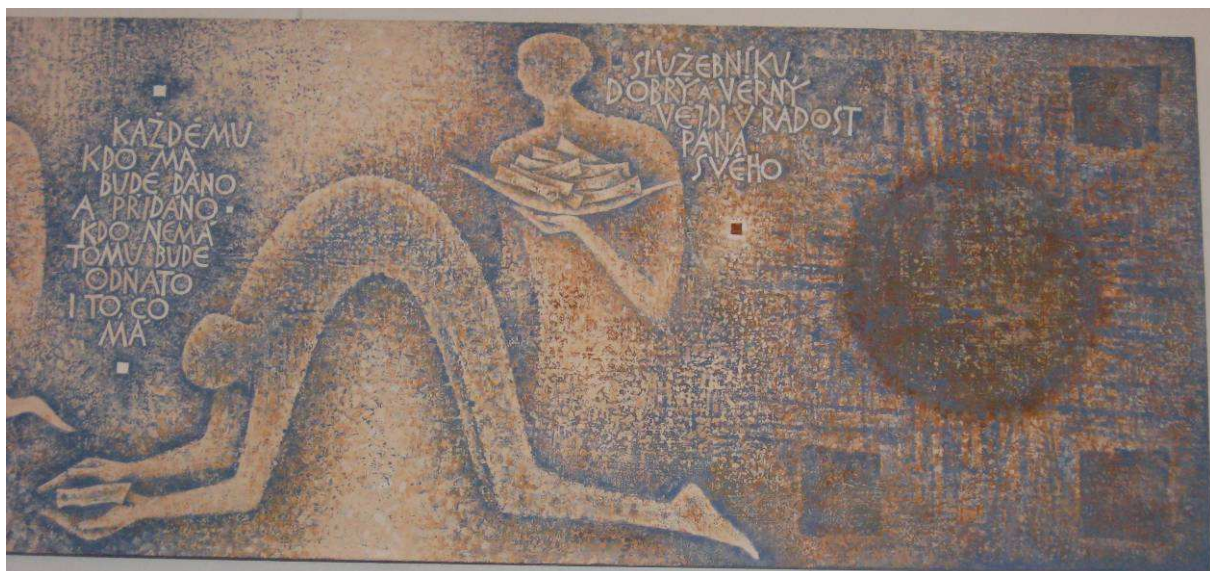


Obr. 101 Milivoj Husák: Via Lucis, 1997, akryl, dřevo, 100 x 620 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.





Obr. 102 Milivoj Husák: Via Lucis, 1997, akryl, dřevo, 100 x 620 cm,  
kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.



Obr. 103 Milivoj Husák: Via Lucis, 1997, akryl, dřevo, 100 x 620 cm,  
kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno.



**Obr. 104 Petr Veselý: Kristus /podle obrazu Vzkříšení Lazara od B. K./, 2007, olej, email, plátno, 160 x125cm, archiv: Petr Veselý.**



**Obr. 105 Petr Veselý: Poutník, 1998, olej , tužka, sololit, 157 x 121 cm, archiv: Petr Veselý.**

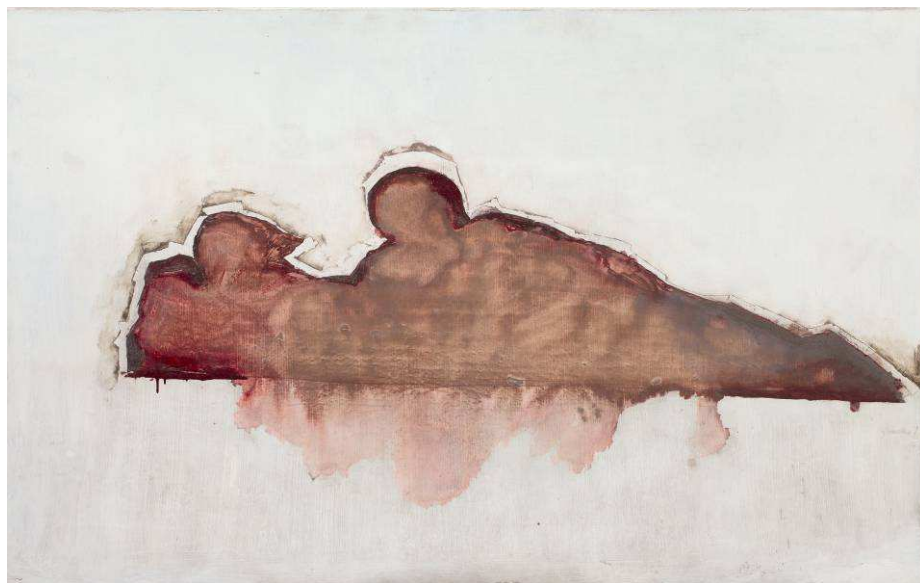




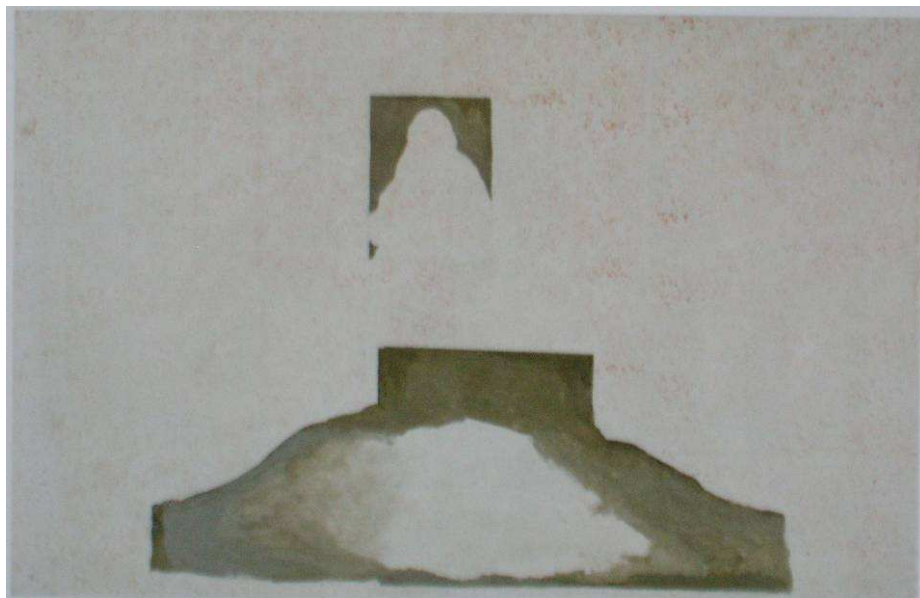
Obr. 106 Petr Veselý: Trojice, 1998, olej, plátno, 150 x 215 cm, archiv: Petr Veselý.



Obr. 107 Petr Veselý: Korpus /Ve stromu, podle ukřižování z Polné/, 2003, email a tužka, sololit, 202 x 120 cm, archiv: Petr Veselý.



**Obr. 108 Petr Veselý: Oplakávání /podle Oplakávání z Dolan/, 2003-2008, akryl, olej a email, sololit, 120 x 190 cm, archiv: Petr Veselý.**



**Obr. 109 Petr Veselý: Ložnice s madonou, /podle J. Š./, 2004-2005, olej, email, sololit, 122 x 190 cm, archiv: Petr Veselý.**





**Obr. 110 Petr Veselý: Kuchyně /Božské srdce, podle J. Š./, 2004-2005, akryl, olej a email, 122 x 181 cm, archiv: Petr Veselý.**



**Obr. 111 Petr Veselý: Madona, 2006, akvarel, papír, 62,3 x 46,2 cm, archiv: Petr Veselý.**



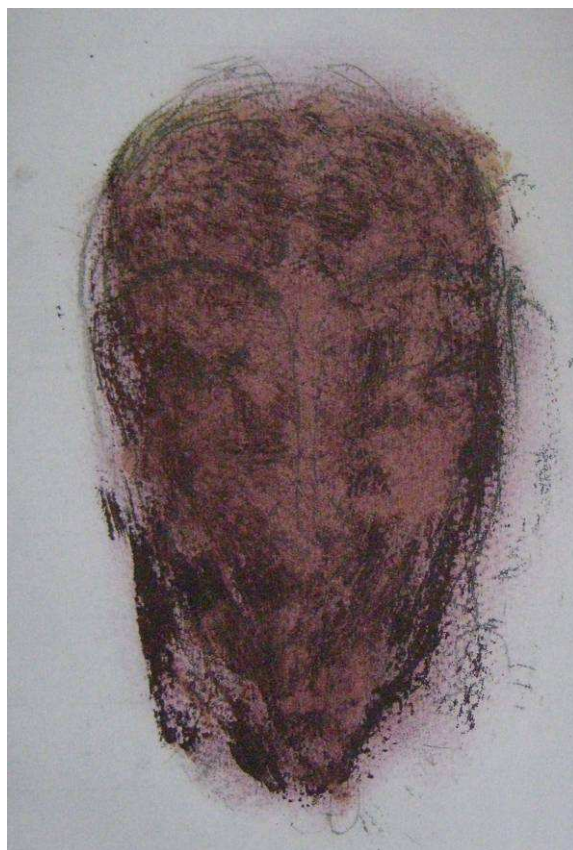
Obr. 112 Petr Veselý: Sv. Anna, 2007, akvarel, papír, 58 x 41,5 cm,  
návrh k oltářnímu obrazu, kostel sv. Anny, Žlutice.



Obr. 113 Petr Veselý: Pieta, 2007, akvarel, papír, 35 x 27 cm,  
návrh k obrazu z křížové cesty kostel sv. Anny, Žlutice, archiv: Petr Veselý.



Obr. 114 Radek Brož: Rouška III, 1993, olej, plátno, 70 x 102 cm.

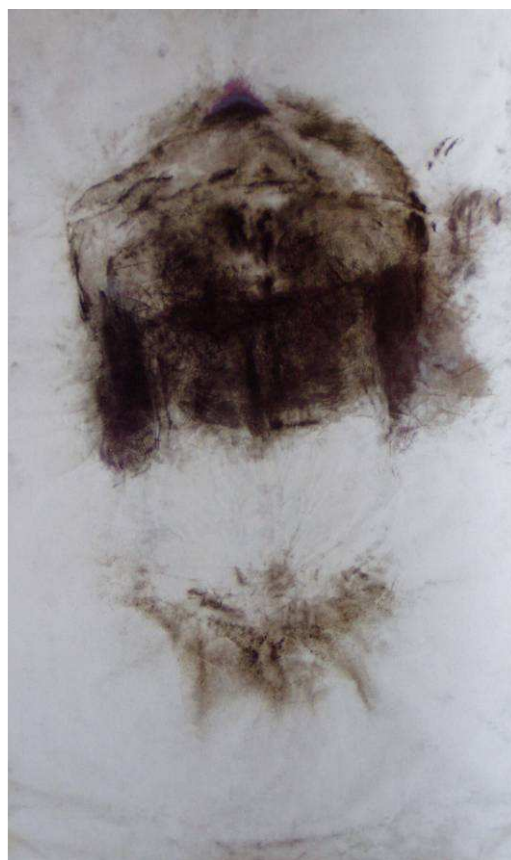


Obr. 115 Radek Brož: Z alba Cor-crux, 1994, olej, plátno, 29 x 21 cm.



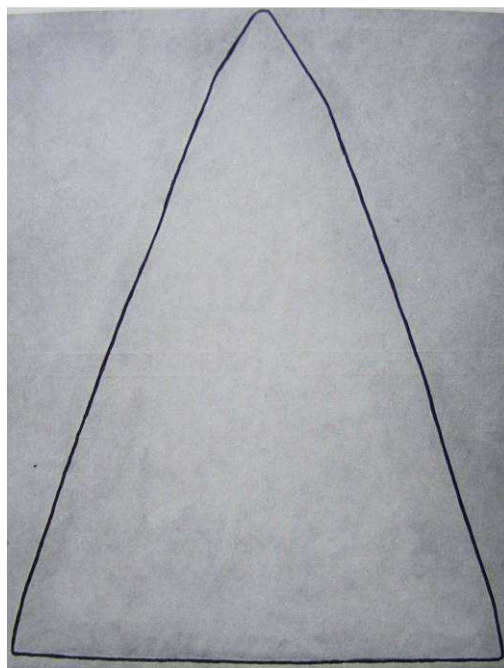


**Obr. 116** Adriana Šimotová: S kolemjdoucím I, 1999, detail, pigment, grafit, hedvábný papír, dřevo, rámy, 85 x 85 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



**Obr. 117** Adriana Šimotová: Modlitba za opuštěnou vesnici I – záda, 1993, frotáž, uhl, korejský ruční papír, 160 x 97 cm, Galerie Klatovy – Klenová.





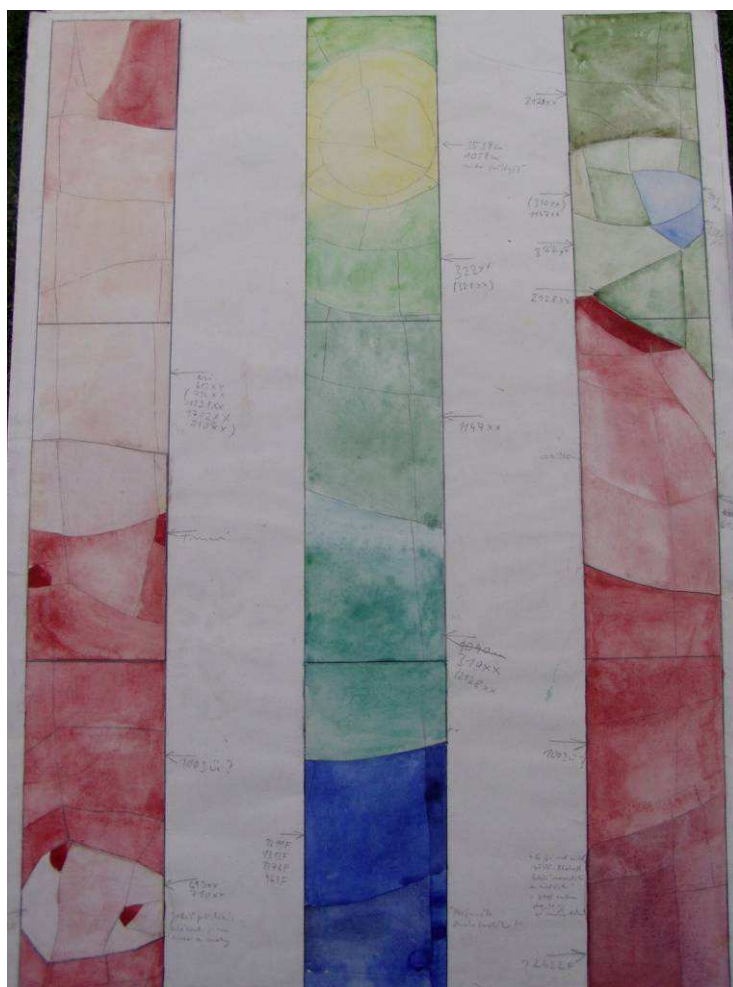
Obr. 118 Josef Žáček: Nanebevstoupení, 1988, olej, 200 x 150.



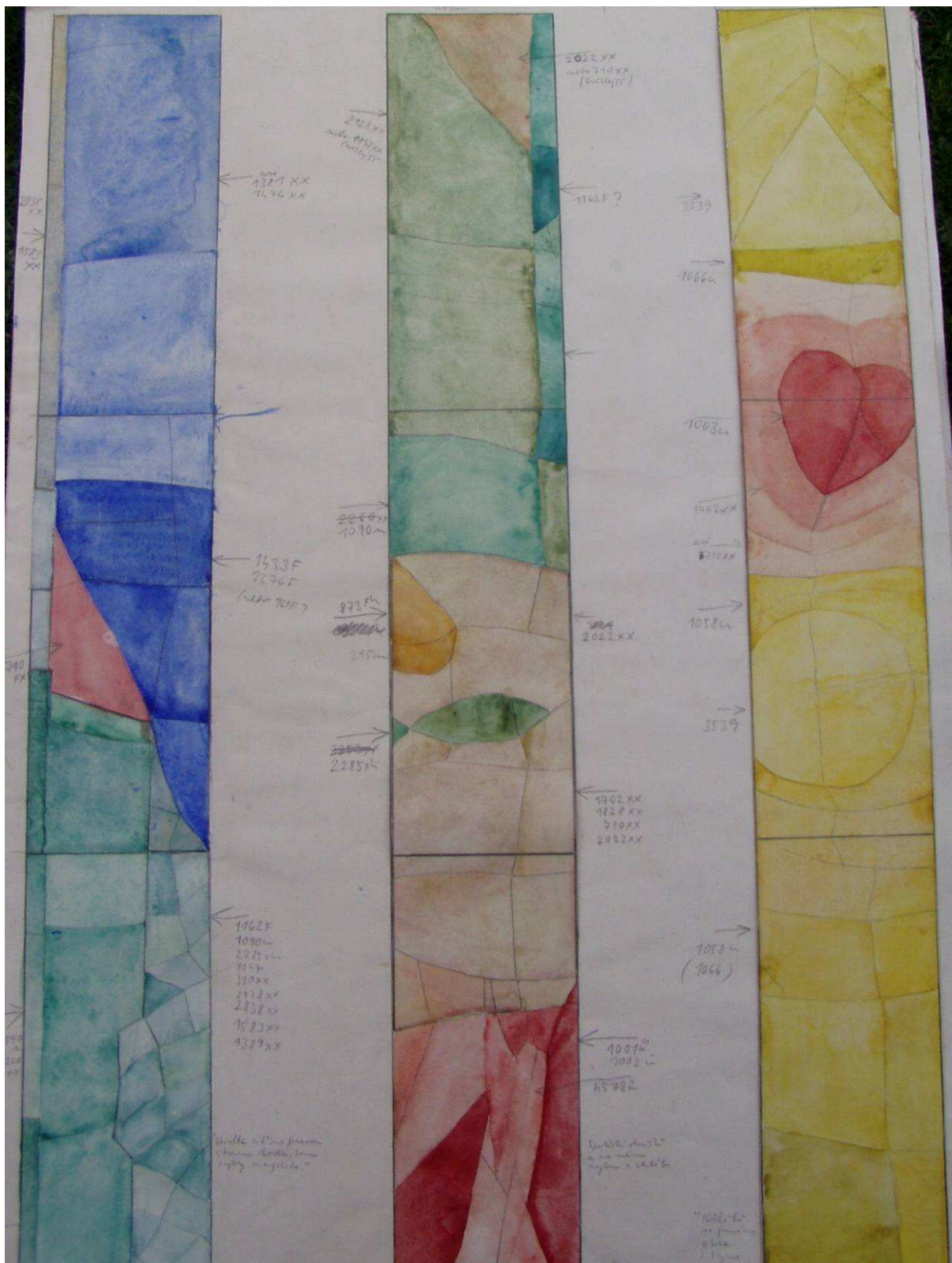
Obr. 119 Josef Žáček: Vzkříšení, 1988, olej, 200 x 150 cm.



Obr. 120 Josef Žáček: Zvěstování, 1988, olej, 200 x 150 cm.



Obr. 121 Petr Veselý: Cesta vzkříšeného: Ježíš a učedníci, ukazuje ruce a nohy; Ježíš a učedníci, první seslání Ducha; Ježíš a učedníci s Tomášem; konec 90. let, vitrážní návrhy, kresba, papír, archiv: Petr Veselý.



**Obr. 122 Petr Veselý: Cesta vzkříšeného: *Rybolov; Snídani na břehu; Poslání učedníků*,  
konec 90. let, vitrážní návrhy, kresba, papír, archiv: Petr Veselý.**





**Obr. 123 Petr Veselý: Cesta vzkříšeného: *Ježíš a učedníci, Ježíš jim ukazuje ruce a nohy; Ježíš a učedníci první seslání ducha*, 2001, vitráže, 300 x 40 cm, kaple Vzkříšení Krista, Vratislavice nad Nisou.**



**Obr. 124 Petr Veselý: Cesta vzkříšeného: *Ježíš a učedníci s Tomášem*, 2001, vitráže, 300 x 40 cm, kaple Vzkříšení Krista, Vratislavice nad Nisou.**





**Obr. 125 Petr Veselý: Vzkříšení Krista, 2002, olej, plátno, 145 x 230 cm, oltářní obraz v kapli Vzkříšení Krista, Vratislavice nad Nisou.**



**Obr. 126 Petr Veselý: Panny Marie Královny, 2003, vitráž, střední část 380 x 130 cm, krajní části 400 x 130 cm, kostel Panny Marie Královny, Hrušovany.**



**Obr. 127 Petr Veselý: Nanebevzetí Panny Marie, 2007, vitráž, 134 x 71 cm,  
kaple Nanebevzetí Panny Marie, Horní Loučky.**

## Seznam obrazových příloh

1. Toyen: Stisk ruky, 1934, olej, plátno, 49,5 x 72,5 cm, NG v Praze. Reprodukce z katalogu: Karel SRP: Toyen. Katalog výstavy Domu U Kamenného Zvonu, 12.5.-6.8.2000, nepag.
2. Josef Istler: Květen 1945, 1945, olej, překližka, 133 x 179 cm, ČMVU v Praze. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 31
3. Mikuláš Medek: Utrpení 16 000 čtverečných centimetrů, 1962, email, olej, plátno, 260 x 130 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 101
4. Mikuláš Medek: Kříž, 1963, olej, email, plátno, 200 x 300 cm, kostel sv. Petra a Pavla v Jedovnici. Foto: Lenka Pádková, 2001
5. Mikuláš Medek: Kříž Železa III, 1961, olej, email, plátno, 162 x 101 cm, Galerie Zlatá Husa v Praze. Reprodukce z katalogu: Antonín HARTMANN: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum, 25. 4. – 18. 8. 2002, Praha 2002, 78
6. Mikuláš Medek: Maso kříže IV, 1961, olej, email, plátno, 90 x 140 cm, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce z katalogu: Antonín HARTMANN: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum, 25. 4. – 18. 8. 2002, Praha 2002, 73
7. Josef Istler: Obraz, 1962, komb. Technika, deska, 230 x 155 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 97
8. Robert Piesen: Gehinnom, 1962, olej, laky, plátno, 110 x 92 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 111
9. Jan Koblasa: Finis terrae č. 1, 1961, tempera, dispercoll, plátno, 150 x 125 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 126
10. Mikuláš Medek: Oltářní obraz, 1970, olej, email, plátno 180/80 x 140 cm, Kaple Božského srdce Páně v Kotvrdovicích. Reprodukce z katalogu: Antonín HARTMANN: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum, 25. 4. – 18. 8. 2002, Praha 2002, 172
11. Mikuláš Medek: Magnetická květina, 1971, olej, email, plátno, 73,5 x 54,5 cm, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce z katalogu: Antonín HARTMANN: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Rudolfinum, 25. 4. – 18. 8. 2002, Praha 2002, 162

12. – 16. Mikuláš Medek: Křížová cesta, 1971, olej, email, plátno, 14 obrazů, á 120 x 75 cm, Kostel sv. Josefa, Senetářov. Foto: Lenka Pádková, 2001
17. Ludvík Kolek: Apokalyptičtí jezdci, 1956, freska, pigmentové barvivo, ø 250 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie, v Brno – Zábřdovice. Foto: Laura Bobůrková, 2009
18. – 23. Ludvík Kolek: Eucharistická oběť, 1961, freska, pigmentové barvivo,  
Kostel sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, Bystřice. Foto: Laura Bobůrková,  
2009
24. Ludvík Kolek: Poslední večeře Páně, 1963, freska, pigmentové barvivo, 610 x 370 cm, kostel sv. Václava, Ruprechtov. Foto: Laura Bobůrková, 2009
25. Ludvík Kolek: Svatý Václav, 1963, freska, pigmentové barvivo, 135 x 350 cm, kostel sv. Václava, Ruprechtov. Foto: Laura Bobůrková, 2009
26. Ludvík Kolek: Panna Maria Asumpta, 1963, freska, pigmentové barvivo, 135 x 350 cm, kostel sv. Václava, Ruprechtov. Foto: Laura Bobůrková, 2009
27. – 29. Ludvík Kolek: Ukřižování, Bičování, Korunování trním, 1964, freska v apsidě, pigmentové barvivo, 440 x 550 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna. Foto: Laura Bobůrková, 2009
30. Miloslav Hájek: Tři figury, 1960, olej, plátno, 81 x 145 cm, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce z katalogu: Vojtěch LAHODA: Miloslav Hájek. Katalog výstavy galerie Maldoror, Praha 2007, 49
31. Ludvík Kolek: Oltářní kříž, 1973, cín, 90 x 120 cm, kostel sv. Václava, Křižanov. Foto: Ivo Binder, 2008
32. Ludvík Kolek: Setkání s Marií, 1963, freska, pigmentové barvivo, 260 x 130 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna. Foto: Laura Bobůrková, 2009
33. Ludvík Kolek: Pieta, 1963, freska, pigmentové barvivo, 260 x 130 cm, kostel sv. Rocha, Hustopeče u Brna. Foto: Laura Bobůrková, 2009
34. Rober Piesen: Kristus u Šimona, 1955, olej, plátno, 100,5 x 200,5 cm, Národní Galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: Marie JUDLOVÁ: Robert Piesen. Katalog výstavy GHMP, Dům U kamenného zvonu, červenec – srpen 1991, Praha 1991, 20
35. Ludvík Kolek: Anděl bdící nad bílým městem, bez datace, olej, plátno, 120 x 97 cm. Reprodukce z katalogu: Iva KOTRLÁ: Ludvík



- Kolek. Katalog výstavy Museum voor religieuze kunst, 22.12.1979 – 6.1.1980, Ostende 1979, nepag.
36. Ludvík Kolek: Učedníci v Emauzích, bez datace, olej, plátno, 125 x 90 cm. Reprodukce z katalogu: Iva KOTRLÁ: Ludvík Kolek. Katalog výstavy Museum voor religieuze kunst, 22.12.1979 – 6.1.1980, Ostende 1979, nepag.
  37. Ludvík Kolek: Axiální stín, bez datace, olej, plátno, 110 x 70 cm. Reprodukce z katalogu: Iva KOTRLÁ: Ludvík Kolek. Katalog výstavy Museum voor religieuze kunst, 22.12.1979 – 6.1.1980, Ostende 1979, nepag.
  38. Ludvík Kolek: Oltářní triptych, 1971, olej, plátno, stříkaná technika, 300 x 120 cm, 120 x 415 cm, 135 x 120 cm, kostel sv. Josefa, Senetářov. Foto: Laura Bobůrková, 2009
  39. Jaroslav Šerých: Rozhraní (I), 1959, olej, plátno, 54 x 45 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 27
  40. Jaroslav Šerých: In camera caritatis (I), 1962, komb. technika, plátno, 75 x 55 cm, Východočeská galerie v Pardubicích. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 36
  41. Jaroslav Šerých: Otisk prázdna, 1964 – 1965, komb. technika, plátno, 169 x 100 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 45
  42. Jaroslav Šerých: Rozhraní (II), 1963, komb. technika, plátno, 95,5 x 159 cm, Oblastní galerie Liberec. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 37
  43. Jaroslav Šerých: Důvěrný obraz (II), 1965, komb. technika, plátno, 140 x 77,5 cm, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 41
  44. Jaroslav Šerých: Tvary přitní, 1965, komb. technika, plátno, 80 x 40 cm, Galerie hl. města Prahy. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 44
  45. Pavla Mautnerová: Veroničina rouška, 1962, komb. technika, papír na překližce, 45 x 31, 9 cm. Reprodukce z katalogu: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Pavla Mautnerová, Robert Piesen. Katalog výstavy Galerie U Bílého jednorožce, 19. 9. – 17. 11. 1996, Klatovy 1996, nepag.
  46. Jaroslav Šerých: Zápas Jakubův, 1969 – 1970, komb. technika, polyester, 160 x 105 cm, archiv: Jaroslav Šerých. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 38

47. Pavla Mautnerová: Sakrální objekt, 1963, komb. technika, papír na dřevotřísku, 66 x 45. Reprodukce z katalogu: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Pavla Mautnerová, Robert Piesen. Katalog výstavy Galerie U Bílého jednorožce, 19. 9. – 17. 11. 1996, Klatovy 1996, nepag.
48. Pavla Mautnerová: Sakrální prostor, poč. 90. let, komb. technika a koláž, papír, 30 x 18,5 cm, Galerie Klatovy – Klenová. Reprodukce z katalogu: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Pavla Mautnerová, Robert Piesen. Katalog výstavy Galerie U Bílého jednorožce, 19. 9. – 17. 11. 1996, Klatovy 1996, nepag.
49. Čestmír Janošek: Centrální principy IV, 1993-1994, komb. technika, deska, 102 x 52 cm, AJG Hluboká. Reprodukce z knihy: Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu, Brandýs nad Labem 1997, 167
50. Čestmír Janošek: Licht – Kreuz, 1984-1985, akryl olej, plátno, 110 x 95 cm. Reprodukce z katalogu: Friedhelm HOFMANN: Čestmír Janošek Bilder vom Licht in Natur und Atelier. Katalog der Ausstellung Herausgegeben von der Künstlerunion Köln, Mai 1985, Köln 1985, nepag.
51. Čestmír Janošek: Kleiner Altar, 1985, akryl olej technika, 48 x 38,5 cm. Reprodukce z katalogu: Friedhelm HOFMANN: Čestmír Janošek Bilder vom Licht in Natur und Atelier. Katalog der Ausstellung Herausgegeben von der Künstlerunion Köln, Mai 1985, Köln 1985, nepag.
52. Jaroslav Šerých: Večer v zahradě (Zahrada Getsemanská), 1976, komb. technika, 71 x 77 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 49
53. Jaroslav Šerých: Felix culpa (Adam), 1984, komb. technika, plátno, 76 x 61 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 55
54. Jaroslav Šerých: Náruč zvěsti (I), 1972-1983, umělá hmota, 114 x 67 cm, nezvěstný. Reprodukce z katalogu: Jaroslav ŠERÝCH: Děje naděje. Katalog výstavy Míčovny Pražského Hradu, 28. 6. – 27. 8. 2000, Praha 2000, 15
55. Jaroslav Šerých: Johannes Baptista intus vivens, 1984, komb. technika, plátno, 89 x 62 cm, Vaticano Collezione di Arte Religiosa Moderna Roma. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 57.
56. Jiří Sozanský: Návrat II (diptych), 1975-1977, komb. technika, tempera sololit, 210 x 122,5 cm, GBR Louny. Reprodukce z katalogu: Jiří T. KOTALÍK: Jiří Sozanský, Téma Job. Katalog výstavy Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 18. 8. – 25. 9. 2005, Litoměřice 2005, nepag.

57. Jiří Sozanský: Zápas andělů, 1992, kresba – tužka, kvaš, 110 x 80 cm, archiv: Jiří Sozanský. Reprodukce z katalogu: Eva NEUMANNOVÁ / Jiří T. KOTALÍK: Jiří Sozanský: kresebné a grafické dílo. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 26. 1. –25. 4. 1999, Praha 1999, nepag.
58. Jaroslav Šerých: Snímání, 1980, komb. technika, plátno, 45 x 51 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 62
59. Jaroslav Šerých: Náruč zvěsti II, 1984, komb. technika, plátno, 19 x 14 cm, archiv: Jaroslav Šerých. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
60. Jaroslav Šerých: Kristus Dobrý pastýř, 1980-1981, návrh k mozaice, realizováno, 300 x 200 cm, Charita Praha (ul. Ječná). Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993,87
61. Jaroslav Šerých: Zmrtvýchvstání z cyklu Křížová cesta, 1982-1984, kresba, 45 x 30 cm, Penzion Marianum Janské Lázně. Foto: Laura Bobůrková, 2008
62. Jaroslav Šerých: Setkání Krista s Marií z cyklu Křížová cesta, 1982-1984, kresba, 25 x 22 cm, Penzion Marianum Janské Lázně. Foto: Laura Bobůrková, 2008
63. Jaroslav Šerých: Ukřižování z cyklu Křížová cesta, 1982-1984, kresba, 25 x 22 cm, Penzion Marianum Janské Lázně. Foto: Laura Bobůrková, 2008
64. Jaroslav Šerých: Krvavý pot, 1981, kresba, komb. technika, 32,5 x 28 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých. Foto: Petr Neubert, 2007-2008
65. Jaroslav Šerých: Abrahám, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých. Foto: Petr Neubert, 2007-2008
66. Jaroslav Šerých: Izák, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých. Foto: Petr Neubert, 2007-2008
67. Jaroslav Šerých: Obdarovaný, 1981, kresba, komb. technika, 45 x 22,5 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých. Foto: Petr Neubert, 2007-2008
68. Jaroslav Šerých: Sv. Martin, 1981, kresba, komb. technika, 45x 22,5 cm, návrh oltáře kostela sv. Martina, Blansko, archiv: Jaroslav Šerých. Foto: Petr Neubert, 2007-2008

69. Jaroslav Šerých: Blahoslavená paní Zdislava, 1989, sklomalťová mozaika, 480 x 400 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 97
70. Jaroslav Šerých: Noli me tangere, 1995-1996, komb. technika, plátno, 220 x 160 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
71. Jaroslav Šerých: Průnik z Edenu, 2006, komb. technika, plátno, 140 x 140 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
72. Jaroslav Šerých: Milost, 1992, komb. technika, plátno, 170 x 120 cm, archiv: Jaroslav Šerých. Reprodukce z knihy: Jan M. TOMEŠ: Jaroslav Šerých, Praha 1993, 81
73. Jaroslav Šerých: Jádru oběti, 1993, komb. technika, plátno, 169 x 119 cm, archiv: Jaroslav Šerých. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
74. Jaroslav Šerých: Úžas nad stromem v Edenu, 2006, komb. technika, plátno, 150 x 70 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
75. Jaroslav Šerých: Inkarnace, 1979, měď, 50 x 42 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
76. Jaroslav Šerých: Dar oběti, 1986, měď, smalt, 58 x 32 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
77. Jaroslav Šerých: Pokoj Vám, 1986, měď, smalt, 62 x 44 cm, kaple bl. Zdislavy, dominikánský klášter, kostel sv. Jiljí, Praha. Reprodukce z katalogu: Olaf HANEL: Jaroslav Šerých Záznamy úžasu. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění, k autorovým 80. narozeninám, Praha 2008, nepag.
- 78 – 82. Jaroslav Šerých: Cyklus sv. Zdislava: *Mystický strom života, Pan Přibyslav z Křižanova a paní Sibyla, Pan Boček z Obřan a*



*paní Eufenie, Pan Smil z Lichtenburka, Sv. Zdislava a pan Havel z Lemberka*, počátek 90. let-2005, mozaika, 4x 220 x 160 cm a 1x 220 x 220 cm, klášterní kostel Nanebevzetí panny Marie a sv. Mikuláše, Žďár nad Sázavou. Foto: Antonín Kanda, 2006

83. Milivoj Husák: Kristus a Petr na jezeře Genezarethském, 1988-1989, návrh nástěnné malby, tempera, papír, 300 x 150 cm. Reprodukce z katalogu: Ivo BINDER / Karel RECHLÍK: Znak a svědectví. Katalog výstavy Muzea hl.m. Prahy, 14. 2. - 28. 4. 1991, Praha 1991, 30
84. Milivoj Husák: Kristus a Petr na jezeře Genezarethském, 1990, nástěnná malba, zimní kaple, kostel Vzkříšení Páně, Slavkov u Brna, 350 x 230 cm. Foto: Ivo Binder, 90. léta
85. Milivoj Husák: Relikviář mučedníků, 1989, tempera, dřevo, sklo, 60 x 45 cm, archiv: Milivoj Husák. Foto: Milivoj Husák, 1989
- 86 – 94. Milivoj Husák: z cyklu Decen fontes – Deset studen: *Noci počátku; Sít' světla hvězdy; Rána, růže, pečeť; Mlčení zpěvů jitra; Panna matka pramen, Pevnost vítězství, Koruna propast, Trojí světlo, Město plnost*, 2004, akryl, grafit, ø 165 cm, archiv: Milivoj Husák. Foto: Pavel Grňa, 2004
95. Milivoj Husák: Nejsvětější srdce Ježíšovo – Cor Jesus, 1993-1994, akryl, dřevo, 200 x 200 cm, Studentská kaple, Biskupské gymnázium, Brno. Foto: Laura Bobůrková, 2009
96. Milivoj Husák: Svatostánek: příbytek Krále vesmíru, 1993-1994, olej, dřevo, 85 x 85 cm, Studentská kaple, Biskupské gymnázium, Brno. Foto: Laura Bobůrková, 2009
97. Milivoj Husák: Oltářní kříž, 1993-1994, olej, dřevo, 85 x 85 cm, Studentská kaple, Biskupské gymnázium, Brno. Foto: Laura Bobůrková, 2009
98. Milivoj Husák: Panna Marie Pomocnice křesťanů, 1994-1995, nástěnná malba, akryl, 620 x 450 cm, kostel Panny Marie pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno. Foto: Ivo Binder, 2009
99. – 101. Milivoj Husák: Křížová cesta, 1997, akryl, grafit, dřevo, 100 x 960 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno. Foto: Ivo Binder, 2009
102. – 105. Milivoj Husák: Via Lucis, 1997, akryl, dřevo, 100 x 620 cm, kostel Panny Marie Pomocnice křesťanů, Žabovřesky, Brno. Foto: Ivo Binder, 2009
106. Petr Veselý: Kristus /podle obrazu Vzkříšení Lazara od B. K./, 2007, olej, email, plátno, 160 x 125 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
107. Petr Veselý: Poutník, 1998, olej, tužka, sololit, 157 x 121 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009

108. Petr Veselý: Trojice, 1998, olej, plátno, 150 x 215 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
109. Petr Veselý: Korpus /Ve stromu, podle ukřižování z Polné/, 2003, email a tužka, sololit, 202 x 120 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
110. Petr Veselý: Oplakávání /podle Oplakávání z Dolan/, 2003-2008, akryl, olej a email, sololit, 120 x 190 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
111. Petr Veselý: Ložnice s madonou, /podle J. Š./, 2004-2005, olej, email, sololit, 122 x 190 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
112. Petr Veselý: Kuchyně /Božské srdce, podle J. Š./, 2004-2005, akryl, olej a email, 122 x 181 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
113. Petr Veselý: Madona, 2006, akvarel, papír, 62,3 x 46,2 cm, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
114. Petr Veselý: Sv. Anna, 2007, akvarel, papír, 58 x 41,5 cm, návrh k oltářnímu obrazu, kostel sv. Anny, Žlutice. Archiv: Petr Veselý.
115. Petr Veselý: Pieta, 2007, akvarel, papír, 35 x 27 cm, návrh k obrazu z křížové cesty, kostel sv. Anny, Žlutice, archiv: Petr Veselý. Foto: Petr Veselý, 2009
116. Radek Brož: Rouška III, 1993, olej, plátno, 70 x 102 cm. Reprodukce z katalogu: Ivo BINDER / Hermann REIDEL / Pavel BRUNCLÍK / Karel RECHLÍK: In Memoriam Radek Brož. Radek Brož, Otmar Oliva, Adriena Šimotová. Katalog výstavy mělecké sbírky řezenského biskupství, Diecézní muzeum v Řezně, 12. 10. – 2. 12. 2001, Řezno 2001, 58
117. Radek Brož: Z alba Cor-cruix, 1994, olej, plátno, 29 x 21 cm. Reprodukce z katalogu: Ivo BINDER/ Hermann REIDEL/ Pavel BRUNCLÍK /Karel RECHLÍK: In Memoriam Radek Brož. Radek Brož, Otmar Oliva, Adriena Šimotová. Katalog výstavy Umělecké sbírky řezenského biskupství, Diecézní muzeum v Řezně, 12. 10. – 2. 12. 2001, Řezno 2001, 63
118. Adriena Šimotová: S kolemjdoucím I, 1999, detail, pigment, grafit, hedvábný papír, dřevěné rámy, 85 x 85 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Reprodukce z katalogu: Pavel BRUNCLÍK: Adriena Šimotová–Tvář. Katalog výstavy Slovenské národné galérie v Bratislave, 6.5.-27.6.2003, Bratislava 2004, 124
119. Adriena Šimotová: Modlitba za opuštěnou vesnici I – záda, 1993, frotáž, uhl, korejský ruční papír, 160 x 97 cm, Galerie Klatovy – Klenová. Reprodukce z katalogu: Ivo BINDER/ Hermann REIDEL/ Pavel BRUNCLÍK / Karel RECHLÍK: In Memoriam Radek Brož. Radek Brož, Otmar Oliva, Adriena Šimotová. Katalog výstavy

Umělecké sbírky řezenského biskupství, Diecézní muzeum v Řezně, 12. 10. – 2. 12. 2001, Řezno 2001, 76

120. Josef Žáček: Nanebevstoupení, 1988, olej, 200 x 150. Reprodukce z katalogu: RAIMANOVÁ Ivona: Josef Žáček – Obrazy. Katalog výstavy Svazu českých výtvarných umělců v Galerii mladých (U Řečických), 4. 1. – 15. 1. 1989, Praha 1989, nepag.
121. Josef Žáček: Vzkříšení, 1988, olej, 200 x 150 cm. Reprodukce z katalogu: RAIMANOVÁ Ivona: Josef Žáček – Obrazy. Katalog výstavy Svazu českých výtvarných umělců v Galerii mladých (U Řečických), 4. 1. – 15. 1. 1989, Praha 1989, nepag.
122. Josef Žáček: Zvěstování, 1988, olej, 200 x 150 cm. Reprodukce z katalogu: RAIMANOVÁ Ivona: Josef Žáček – Obrazy. Katalog výstavy Svazu českých výtvarných umělců v Galerii mladých (U Řečických), 4. 1. – 15. 1. 1989, Praha 1989, nepag.
123. – 124. Petr Veselý: Cesta vzkříšeného: *Ježíš a učedníci, ukazuje ruce a nohy; Ježíš a učedníci, první seslání Ducha; Ježíš a učedníci s Tomášem; Rybolov; Snídani na břehu; Poslání učedníků*, konec 90. let, vitrážní návrhy, kresba, papír, archiv: Petr Veselý. Foto: Laura Bobůrková, 2009
125. – 126. Petr Veselý: Cesta vzkříšeného: *Ježíš a učedníci s Tomášem; Ježíš a učedníci, Ježíš jim ukazuje ruce a nohy; Ježíš a učedníci první seslání ducha*, 2001, vitráže, 300 x 40 cm, kaple Vzkříšení Krista, Vratislavice nad Nisou. Foto staženo z: <http://www.petr-vesely.cz/www/realizace.html>, 24. 10. 2009
127. Petr Veselý: Vzkříšení Krista, 2002, olej, plátno, 145 x 230 cm, oltářní obraz v kapli Vzkříšení Krista, Vratislavice nad Nisou. Foto staženo z: <http://www.petr-vesely.cz/www/realizace.html>, 24. 10. 2009
128. Petr Veselý: Panny Marie Královny, 2003, vitráž, střední část 380 x 130 cm, krajní části 400 x 130 cm, kostel Panny Marie Královny, Hrušovany. Foto staženo z: <http://www.petr-vesely.cz/www/realizace.html>, 24. 10. 2009
129. Petr Veselý: Nanebevzetí Panny Marie, 2007, vitráž, 134 x 71 cm, kaple Nanebevzetí Panny Marie, Horní Loučky. Foto staženo z: <http://www.petr-vesely.cz/www/realizace.html>, 24. 10. 2009